



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
Corso di Dottorato in Storia (X ciclo)

Tesi di Dottorato

***LA PROPAGANDA DELLA DEMOCRAZIA CRISTIANA
E DEL PARTITO COMUNISTA ITALIANO NEGLI ANNI DELLA GUERRA
FREDDA ATTRAVERSO I DOCUMENTARI CINEMATOGRAFICI***

Coordinatore
Ch.mo Prof. Massimo Mazzetti

Candidata
Mariangela Palmieri
Matr. 8882700018

Tutor
Ch.mo Prof. Pasquale Iaccio

Anno accademico 2010-2011

Ai miei genitori

INDICE

Introduzione	1
Primo capitolo	
<i>La storia e il cinema</i>	
I.1 Alle origini della Nuova storia	5
I.2 I mass media come fonte	7
I.3 Il cinema e la storia della mentalità	10
I.4 Problemi di metodo	18
Secondo capitolo	
<i>Il documentario in Italia dal secondo dopoguerra agli anni sessanta</i>	
II.1 La difficile vita del documentario italiano	23
II.2 Una palestra per i principianti, un'opportunità per i veterani	28
II.3 I legami col neorealismo	30
II.4 Lo «scandalo» dei documentari, ovvero una legislazione sbagliata	33
II.5 La censura	37
II.6 Il documentario nelle mostre e sulle riviste specializzate	41
Terzo capitolo	
<i>Identità e cultura del Partito Comunista Italiano e della Democrazia Cristiana</i>	
III.1 Il PCI da «partito d'avanguardia rivoluzionaria» a «partito nuovo»	47
III.2 La politica culturale del PCI	50
III.2.1 Il reclutamento degli intellettuali nell'immediato dopoguerra	51
III.2.2 La vicenda de «Il Politecnico» e la svolta dopo il 1947	55
III.2.3 Il terribile 1956	62
III.3 La nascita della DC nel solco del nuovo protagonismo della Chiesa	67
III.3.1 Cattolici: cultura e società	69
III.3.2 La costruzione del partito di massa	72
III.3.3 Il rapporto con la cultura e gli intellettuali	73
Quarto capitolo	
<i>L'avvento della società di massa</i>	
IV.1 Lo sbarco del modello americano	77
IV.2 La cultura popolare del PCI	82
IV.2.1 La diffusione della cultura: l'editoria comunista	84
IV.2.2 Il tempo libero	87
IV.3 La società dei consumi	90
IV.4 Il controllo politico dei mass media	94
IV.5 La DC, il PCI e il cinema	98
IV.5.1 La politica di controllo dei cattolici	98
IV.5.2 Le battaglie ideologiche del PCI	105

Quinto capitolo	
<i>La propaganda politica in Italia</i>	
V.1 Definizioni e caratteri della propaganda	113
V.2 La propaganda del PCI e della DC tra emozione e ragione	116
V.3 Il faro ideologico dei miti USA e URSS	121
V.4 Gli organismi della propaganda comunista e cattolica	128
V.5 I documentari cinematografici come vettori di consenso	136
<i>V.5.1 Le filmine e l'Unitelefilm a supporto della propaganda PCI</i>	139
<i>V.5.2 La propaganda collaterale dell'Incom, della Presidenza del Consiglio e dell'Erp in favore della DC</i>	142
Sesto capitolo	
<i>I documentari di propaganda della DC e del PCI</i>	
VI.1 Le campagne elettorali	151
VI.2 L'anti-comunismo cattolico nella guerra fredda	163
VI.3 La guerra e la pace	169
VI.4 Il miracolo della ricostruzione e la denuncia sociale	176
<i>VI.4.1 La questione meridionale</i>	179
VI.5 I leader e la liturgia di partito	185
VI.6 La rilettura della storia	193
Conclusioni	199
APPENDICE	211
Dialogo con Carlo Lizzani	213
Descrizione delle sequenze dei documentari di propaganda della DC e del PCI	216
Fonti	269
Bibliografia	271

Introduzione

La falce, il martello e lo scudo crociato. Sono i simboli più immediati di due grandi sistemi ideologici e, al contempo, dello scontro infuocato che ha visto come protagonisti i principali partiti italiani del dopoguerra, La Democrazia Cristiana ed il Partito Comunista Italiano. Se si pensa ad essi immediatamente risalgono alla mente le rispettive simbologie, accompagnate da immagini più o meno vivide che ne contrassegnano la storia e ne ricordano la propaganda. L'immaginario comune è denso di rappresentazioni che riguardano l'universo democristiano e quello comunista. Ma da dove provengono queste immagini? Alcune sono il frutto di memorie personali, per chi quella fase storica l'ha vissuta, altre provengono evidentemente dalle testimonianze iconografiche che dal passato sono giunte fino ai giorni nostri. Fotografie e manifesti prima di tutto, ma non solo. Un ruolo centrale nell'elaborazione dell'immaginario comunista e cattolico lo hanno svolto i rispettivi filmati di propaganda, commissionati direttamente dai partiti allo scopo di servirsi della potenza del cinema per raggiungere con efficacia i propri militanti e potenziali elettori. Nel secondo dopoguerra la DC ed il PCI organizzano sezioni cinematografiche che, sotto lo stretto controllo dei vertici di partito, realizzano numerosi audiovisivi. Questa produzione, che aumenta nei periodi di campagna elettorale, si prolunga fino agli anni settanta, raggiungendo i suoi picchi nella fase compresa tra le prime elezioni politiche del 1948 e la seconda metà degli anni sessanta. Si tratta di un corpus di opere molto variegato, costituito da filmati di fiction o documentaristici, ma anche da sketch e film d'animazione¹, tutti di corto oppure di medio metraggio.

Questi materiali sono stati per anni dimenticati. In tempi più recenti sono stati recuperati, catalogati e digitalizzati, per metterli a disposizione degli studiosi e per impedirne la totale scomparsa. Si è riparlato della propaganda audiovisiva comunista e cattolica per la prima volta nel 2005, nel corso della rassegna «Il Cinema Ritrovato», organizzata annualmente dalla Cineteca di Bologna. Successivamente questi filmati sono stati al centro di un progetto più ambizioso, denominato «Cinema di propaganda» e promosso dalla Direzione Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. In collaborazione con l'Istituto Gramsci dell'Emilia Romagna, l'Istituto Sturzo, l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico e la Cineteca di Bologna, questo progetto ha permesso di recuperare tutti i filmati, riconducibili ai due partiti, esistenti presso questi archivi, di digitalizzarli e di metterli in rete per la consultazione da parte di storici o, semplicemente, di appassionati. La maggioranza degli audiovisivi democristiani, infatti, oggi è posseduta dall'Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo di Roma, che solo dal 2005 ha reso possibile la consultazione di questi materiali. Invece, gran parte dei filmati riconducibili al PCI si trova attualmente presso l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, con sede a Roma, che conserva

¹ Il termine «documentari di propaganda» utilizzato per indicare in generale tale corpus di opere è, in tal senso, fuorviante e non totalmente pertinente. Infatti, sebbene - è stato notato - una separazione netta tra fiction e non fiction appaia impossibile da demarcare, per convenzione, con il nome «documentario», si designano i filmati non di finzione, ovvero quelli caratterizzati da un rapporto più diretto con la realtà, non filtrato da meccanismi narrativi. Tuttavia, in questa sede si parla talvolta di documentari di propaganda in virtù del fatto che questo termine è spesso utilizzato per indicare i filmati di propaganda.

materiali audiovisivi del mondo sindacale e della sinistra. Il progetto, iniziato nel 2005 e culminato nel 2007 con le Giornate di studio sul tema «La comunicazione politica attraverso il cinema 1946-1975» (28 febbraio – 1 marzo 2007), ha permesso non solo di far riemergere questo materiale prezioso, ma anche di renderlo fruibile. Il progetto, non a caso, ha visto la realizzazione di un portale informatico (www.cinemadipropaganda.it) attraverso il quale è possibile visualizzare tutti i filmati (circa centocinquanta) recuperati dagli archivi che hanno collaborato all'iniziativa. A questo portale se ne aggiungono altri due, ovvero il canale dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico presente nel sito internet dell'Istituto Luce (aamod.archivioluca.com/archivioluca/aamod) e il fondo dell'Archivio audiovisivo della Democrazia Cristiana consultabile sul sito Archivi DC (www.archividc.it), nei quali, a seguito di una loro digitalizzazione, sono presenti e consultabili tutti i materiali audiovisivi posseduti da ciascun archivio. La digitalizzazione di questi materiali, oltre a garantirne la conservazione, ha offerto un aiuto notevole alla ricerca, giacché grazie ad essa i filmati, difficilmente consultabili sui supporti tradizionali, possono essere visti più facilmente ed anche più volte, se si rende necessaria un'analisi più dettagliata.

Sulla base della recente disponibilità di questo ricco materiale audiovisivo, questa ricerca ha come obiettivo far luce sul complesso dei filmati di propaganda della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista Italiano realizzati nel periodo compreso tra il 1948 ed il 1964. Tali materiali, infatti, dopo la loro riscoperta e fino a questo momento, non sono stati oggetto di ricerche approfondite. Eppure la loro capacità di fornire informazioni preziose sull'epoca in cui sono stati realizzati e sui partiti di riferimento è notevole. La DC ed il PCI sono stati i protagonisti della storia politica italiana del secondo dopoguerra, incarnando sistemi di valori, idee e visioni del mondo completamente antitetiche. La loro contrapposizione, che ha raggiunto punte elevatissime in particolari circostanze, ha avuto come sfondo la guerra fredda. Lo scontro tutto italiano tra i due partiti ha rappresentato in molti casi il riflesso di quello internazionale tra i colossi USA ed URSS, cui essi, ciascuno per la propria parte, erano legati. Diventa allora interessante ricostruire attraverso una fonte praticamente inutilizzata fino a questo momento i linguaggi ed i caratteri della propaganda in cui questa lotta politica ha preso forma e leggere in essi la materializzazione dell'identità esibita di ciascun partito. Ma non solo: di là da quanto è detto esplicitamente, questi materiali audiovisivi permettono di ricavare molte informazioni sull'universo cattolico e su quello comunista non direttamente dichiarate.

Piuttosto che soffermarsi su un campione limitato di opere, questa ricerca ha tenuto conto di tutti i filmati di propaganda dei due partiti oggi disponibili², relativi ad un determinato arco temporale, relativamente ampio. L'obiettivo è, infatti, analizzare questa produzione nel lungo periodo, allo scopo di evidenziare i mutamenti nei temi e negli atteggiamenti ad essi sottesi, nonché l'evoluzione dei linguaggi. Il periodo selezionato è quello di massima produzione di questi audiovisivi ed è compreso, come detto, dal 1948 al 1964. Nel '48 si svolgono le prime elezioni politiche del dopoguerra, durante le quali la propaganda feroce tra i due partiti esplose in tutto il suo vigore.

² Più esattamente sono stati considerati i soli filmati direttamente commissionati dai due partiti e realizzati dai relativi uffici cinematografici, collegati agli organismi deputati alla propaganda. Inoltre, nel caso della DC, sono stati inclusi gli audiovisivi prodotti dai Comitati Civici. Viceversa, non sono state considerate le opere realizzate da case di produzione private ma ideologicamente vicine o, se si preferisce, compiacenti con ciascun partito. Si è preferito, in sostanza, selezionare quelle opere in cui la committenza della DC e del PCI è diretta ed esplicita. Inoltre, sono stati analizzati i soli filmati completi, tralasciando quella ricchissima e non meno interessante parte di materiali grezzi, ovvero girato mai montato in un documentario finito.

Pochi mesi dopo, poi, si verifica l'attentato al segretario del PCI Palmiro Togliatti che getta il Paese sull'orlo di una possibile guerra civile. In questo clima concitato la macchina propagandistica dei due partiti si attiva e si registra la prima ampia fase di produzione di filmati di propaganda. Il 1964 è scelto come termine ad quem per diverse ragioni. Intanto, sullo sfondo di un progressivo disgelo, l'Italia è da poco entrata in una nuova fase politica, caratterizzata dal centrosinistra, con l'ingresso dei socialisti al governo al fianco dei democristiani. Il 1964 è anche l'anno della morte di Togliatti, il leader del PCI, di cui aveva retto le sorti sin dalla fase della clandestinità durante la guerra. Togliatti aveva trasformato il piccolo partito di avanguardia rivoluzionaria dell'anteguerra in un potente partito di massa. La sua morte segna certamente la fine di un'epoca per il PCI. Infine, il 1964 è l'ultimo anno di sopravvivenza del documentario italiano nelle sale cinematografiche, prima della sua scomparsa definitiva con l'entrata in vigore della legge n. 1213 del 1965. Gli Italiani, abituati fino a quel momento a vedere al cinema cortometraggi di non fiction prima dei film a soggetto, per gli effetti di questa norma, li vedono progressivamente scomparire dagli schermi. Il documentario, così, sparisce per sempre dai consumi culturali del pubblico italiano.

Il viaggio attraverso i filmati di propaganda democristiani e comunisti si fonda sull'approccio metodologico dettato dalla Nuova storia. A partire dagli anni ottanta del novecento questo nuovo orientamento nella ricerca storica ha fatto luce sull'utilità dell'utilizzo degli audiovisivi, di fiction e non fiction, per lo studio del passato, in particolare per l'analisi della mentalità. Tutti i mass media, come ha rilevato Marc Ferro³, oltre ad essere una fonte ed uno strumento del racconto della storia, sono agenti di storia, ovvero hanno capacità di influire sui comportamenti ed atteggiamenti del pubblico, di strutturare identità, di orientare all'azione. Si pensi a quanto più possa essere valido questo teorema per i filmati di propaganda, concepiti proprio per diffondere determinate ideologie politiche e orientare il pubblico verso precise valutazioni e condotte. Questi audiovisivi, d'altra parte, nel dopoguerra raggiungono una vasta platea, attraverso la proiezione in sezioni di partito e nei luoghi della militanza e, nel caso dei soli filmati democristiani, anche nel circuito esteso delle sale parrocchiali e, talvolta, in quello delle sale tradizionali. È ovvio che l'utilizzo dei filmati di propaganda come fonte storica richieda un approccio metodologico diverso da quello utilizzato per le fonti tradizionali. Infatti, il racconto in essi proposto della realtà si caratterizza, chiaramente, come un'interpretazione faziosa, fortemente filtrata da convinzioni ed ideologie di parte. Da ciò deriva che tali filmati «devono essere [...] analizzati più per l'interpretazione dei fatti che propongono che per i fatti medesimi»⁴. Attraverso queste opere, cioè, più che la realtà, si può cogliere molto bene il diverso modo di percepire e raccontare i fatti da parte di ciascun partito e, al contempo, individuare i meccanismi di propaganda utilizzati per far leva sull'opinione pubblica. Insomma, i filmati di propaganda politica, nonostante, o meglio, grazie alla loro faziosità, sono documenti unici per mettere a fuoco l'identità esibita e la scala di valori, i riferimenti ideologici, l'immaginario e i codici estetici di ciascun partito, meglio di quanto possa fare una qualsiasi fonte scritta.

Il discorso sulla Nuova storia, sull'utilizzo dei mass media, e del cinema in particolare, come fonti e sui relativi problemi metodologici è affrontato nel primo capitolo. Nel secondo, invece, si tiene conto della vita del documentario italiano, al fine di ricostruire

³ Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1980.

⁴ Nicola Tranfaglia, *Introduzione. Le fonti audiovisive per la ricerca e la didattica della storia contemporanea*, in id. (a cura di), *Il 1948 in Italia. La storia e i film*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1991, p. 13.

il contesto cinematografico in cui i filmati di propaganda democristiana e comunista sono approdati. Il documentario in Italia è stato condannato ad un'esistenza non facile, a causa di un sistema legislativo che non ne ha consentito un effettivo sviluppo. Il cinema di non fiction, costretto a sopravvivere negli angusti spazi del cortometraggio, è stato oggetto di continue svalutazioni e di una messa all'angolo nel sistema produttivo e distributivo nei decenni passati. Oggi, così, l'Italia, pur vantando un glorioso passato nella cinematografia di finzione, risulta priva di una qualsiasi tradizione in campo documentaristico, sebbene negli anni dei capolavori in questo genere non siano mancati. Il terzo capitolo si sofferma sulle identità contrapposte del Partito Comunista e della Democrazia Cristiana, due partiti molto diversi nelle fondamenta ideologiche e nelle radici culturali di appartenenza. Se ne analizza anche il rapporto con la cultura, in virtù del fatto che il discorso culturale si lega strettamente a quello propagandistico. Più esattamente, la propaganda di ciascun partito è in rapporto di filiazione diretta con l'impostazione culturale di quest'ultimo, giacché ne riflette gli orientamenti ed i presupposti di fondo. Gli audiovisivi democristiani e comunisti arrivano sugli schermi negli anni di affermazione della società di massa e dei consumi. Le nuove dinamiche che attraversano la società italiana inevitabilmente si riflettono anche su di essi, oltre che sulle strategie politiche dei due partiti. Parallelamente, in questa fase, si rafforza la diffusione dei mass media, del cinema in particolare, spingendo ciascun partito ad elaborare specifici disegni tattici per affermare il proprio controllo su di essi. Di questi aspetti tiene conto il quarto capitolo. Il quinto, invece, affronta lo specifico tema della propaganda, dei caratteri che essa presenta in ciascuno schieramento e degli organismi deputati alla sua messa in pratica. Inoltre, in tale contesto non si può non tener conto delle influenze che sui messaggi propagandistici esercitano il mito americano ed il mito sovietico, entrambi molto diffusi nell'Italia del dopoguerra e faro ideologico potente, non senza contraddizioni, rispettivamente della DC e del PCI. Il sesto capitolo analizza nel dettaglio i filmati della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista realizzati dal '48 al '64, suddividendoli per aree tematiche. Questo tipo di ripartizione consente un più agevole confronto tra i diversi punti di vista e le strategie propagandistiche su medesimi temi messi in campo dai due partiti. Il raffronto mostra la netta contrapposizione tra le parti, le ideologie antitetiche, le visioni contrastanti di una stessa realtà. In breve, ricrea il senso della lotta feroce che in quegli anni divise l'Italia attraverso le appartenenze separate, sprigionatesi dall'adesione dei militanti ai due partiti ed ai relativi universi valoriali e simbolici. Attraverso il racconto di queste ideologie esibite, inoltre, i filmati comunisti e democristiani mostrano, come in controluce, anche alcuni non detti, ovvero atteggiamenti e convinzioni di ciascun partito non direttamente esplicitati, ma che pure è possibile mettere a fuoco tra le immagini che scorrono veloci sullo schermo.

Primo capitolo

La storia e il cinema

I.1 Alle origini della Nuova storia

C'è stato un tempo in cui la storia era ricostruita a partire dai grandi avvenimenti. Vicende politiche e diplomatiche, guerre e paci siglate, trattati ed incoronazioni: era questa la materia del racconto del passato. Protagonista di questa fase, lo storico positivista si sforzava di trovare prove di assoluta oggettività nelle fonti a sua disposizione, di fatto un insieme relativamente più povero di quello di cui beneficiano i suoi colleghi di oggi. Individuate le fonti, dotate di un margine elevato di obiettività, egli le giustapponeva seguendo il criterio della progressione cronologica e, tenendo dietro a questa linea, ricostruiva il passato. Non c'era racconto, non c'erano emozioni, solo la volontà di arginare la propria soggettività e far parlare i soli documenti. Lo storico positivista considerava se stesso una sorta di tabula rasa su cui i fatti puri, ricavati da ricerche suffragate dal rigore filologico, s'iscrivevano, non contaminati dalla sua visione del mondo. Il passato era perciò ricostruito al solo livello delle fonti. Tutto questo appariva sconveniente per diverse ragioni: la ricerca sul passato finiva con l'essere lacunosa, perché imperniata sui soli avvenimenti di cui si disponevano documenti; inoltre, essa era subordinata alla visione che dei fatti narrati avevano gli autori di quegli stessi documenti. Vi era, infatti, da parte dello storico positivista la convinzione, poi rivelatasi non completamente fondata, che le fonti si dividessero in due grandi categorie, ovvero il «documento» e il «monumento». Il documento, essendo per lui sostanzialmente oggettivo poiché privo di intenzionalità (come ad esempio un atto ufficiale), rappresentava una fonte ottimale. Viceversa, il monumento (una rappresentazione architettonica, pittorica o scultorea), inteso come una forma di sopravvivenza del passato caratterizzata da un deliberato desiderio di far ricordare, possedeva un margine di intenzionalità tale da inficiarne il valore per la ricerca. Una storia fondata su questi presupposti si appiattiva su quei pochi ambiti in cui la verità poteva essere certificata con un elevato margine di sicurezza e, sulla base dei documenti a disposizione, finiva col concentrarsi su eventi circoscritti, essendo impossibilitata a raccontare accadimenti di più lunga durata. È la cosiddetta storia evenemenziale, fondata sull'idea che gli avvenimenti da essa narrati fossero unici e nuovi nel processo di avanzamento del tempo. Il passato era così ricostruito giustapponendo una serie di discontinuità e non narrando quanto di continuo e più duraturo scorresse attraverso esso¹.

Le convinzioni dello storico positivista cominciano ad essere messe in discussione a partire dagli anni trenta del novecento, quando un gruppo di studiosi francesi, riuniti attorno alla rivista «*Annales d'histoire économique et sociale*», propongono valutazioni decisamente nuove ed innovazioni metodologiche nel panorama della ricerca storica. Capitanati da Lucien Febvre e Marc Bloch, questi storici svincolano lo studio del

¹ Giovanni De Luna, *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

passato dalla mera storia evenemenziale, infrangendo la tradizionale classificazione delle fonti ed aprendo la ricerca storica ad una stimolante interdisciplinarietà, che fa ricorso soprattutto alle scienze sociali. La Scuola delle Annales (in francese *École des Annales*) getta i semi da cui germoglierà la Nuova storia, che mette in discussione molti dei postulati preesistenti². La storia, lungi dal soffermarsi solo sui grandi eventi che risaltano agli occhi, guarda anche al quotidiano, agli accadimenti ed alle trasformazioni di più lunga durata, alle strutture che sottendono la società, annettendo al suo racconto fatti e protagonisti che sfuggono all'ufficialità. I vecchi confini tra quanto è storia e quanto non lo è si sbriciolano e la nozione stessa di storia si amplia a dismisura. La Nuova storia ripone da parte l'avvenimento unico e mira a mettere a fuoco ed a concettualizzare quanto è più latente, appena intuito, ovvero il caos in divenire che caratterizza lo scorrere del tempo. Lo storico diventa onnivoro, si interessa a molti più aspetti del passato e, per indagarli, è alla continua ricerca di fonti nuove, in grado di rispondere alle originali domande che egli si pone e che pone alle fonti stesse. La pretesa di oggettività e di ricostruzione fedele del passato così come si è dispiegato si assottiglia, sotto il peso della consapevolezza che le fonti non siano mai del tutto oggettive, ma che ciascuna di esse presenti in ogni caso un margine di intenzionalità, una lettura parziale della realtà. Non esiste nessun documento oggettivo - spiega Jacques Le Goff, mettendo in discussione la tradizionale divisione tra documento e monumento - poiché ciascuno di essi rappresenta lo sforzo di una società di imporre al futuro, anche se inconsapevolmente, una certa immagine di sé³. Anzi, l'intenzionalità diventa a sua volta utile allo studioso e non è più motivo di esclusione della fonte, giacché rivela informazioni altrimenti non rintracciabili. Piero Craveri spiega in proposito come lo storico debba

«preliminarmente scindere il contenuto del documento dall'elemento soggettivo che ne è, a sua volta, all'origine, perché ogni documento del passato è già in qualche modo una interpretazione dell'evento nel momento in cui si produce, e in quanto tale può essere anche un "documentire", vuoi senza voler mentire, ma soggettivamente interpretando, vuoi deliberatamente mentendo, cosicché in questa operazione che lo storico compie anche il documento menzognero (non quello falso, che cioè non appartiene all'evento), può essere utile alla ricostruzione dell'evento, individuando la ragione che fa mentire.»⁴

Lo storico, d'altra parte, non può che leggere il passato attraverso il filtro del presente, giacché ne ricomponi i pezzi a partire dalle tracce che esso lascia nel tempo attuale (Marc Bloch). Lo stesso studioso, poi, non è una tabula rasa, ma un uomo dotato di una propria visione del mondo, di una particolare cultura, di una sensibilità, radicato nel suo tempo. Impossibile credere che non trascini, anche se minimamente, parte di sé nel suo lavoro. Abbandonando la prospettiva della storia-scienza, lo storico diventa narratore. Ha una nuova curiosità, che lo spinge a fiutare in ambiti ancora oscuri ed a riempire con l'immaginazione i vuoti talvolta lasciati dalla documentazione a sua disposizione.

Tra gli ambiti di ricerca più interessanti della Nuova storia vi è la storia della mentalità,

² Mirco Melancon, *Il cinema come fonte di storia*, saggio tratto da *Paesaggi, passaggi e passioni. Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 7-37, in Pasquale Iaccio (a cura di), *Antologia di cinema e storia. Riflessioni, testimonianze, interpretazioni*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 4-6.

³ Jacques Le Goff, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia*, vol. V, Torino, Einaudi, 1978, p. 1078, cit. in Giovanni De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 22.

⁴ Piero Craveri, *Il cinegiornale dell'età degasperiana*, in Augusto Sainati (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Torino, Lindau, 2001, p. 133.

che getta luce su una dimensione sommersa e più impalpabile rispetto alla tradizionale storia evenemenziale. Come pensano gli uomini di un determinato gruppo? In che modo si rapportano alla realtà? Come si evolve nel tempo la loro mentalità? Sono le affascinanti nuove domande che si pongono gli storici e che conducono la ricerca verso luoghi inesplorati, discipline e materiali mai frequentati in precedenza, ma anche verso maggiori livelli di ambiguità e relatività. Di fronte a questi nuovi interrogativi si allarga il ventaglio delle fonti, tutto potenzialmente è una fonte. In particolare, lo studio della mentalità si estende alla produzione culturale, a quanto faccia luce sul modo di pensare di un gruppo in una certa epoca. L'attenzione dello storico si concentra, così, giungendo più vicino ai giorni nostri, sui mass media, intesi come dei grandi centri di elaborazione della mentalità collettiva, e tra questi sul cinema, come costruttore di immaginari. Armato di strumenti che provengono da un bagaglio interdisciplinare, lo storico impara ad interrogare in modo nuovo le fonti, a selezionarle tra le tante disponibili in base ai propri obiettivi epistemologici. Vi è un rapporto nuovo con esse: le fonti non sono date a priori, ma sono scelte tra tante dallo storico, attraverso un criterio inevitabilmente più relativo, in base all'oggetto del suo conoscere⁵.

I.2 I mass media come fonte

Tra le fonti dello storico del novecento, attento non più solo alla storia materiale ma anche a quella dell'immaginario, i mass media rivestono una posizione centrale. Croce e delizia dello storici, essi si rivelano una fonte ghiotta per conoscere il passato più vicino, ma anche un materiale difficile da maneggiare, per le sue caratteristiche specifiche, oltre che sconfinato nelle proporzioni. L'ingresso nella categoria delle fonti storiche dei mass media ha provocato una dilatazione impressionante dei materiali a disposizione dello studioso. Quest'amplificazione non è priva di conseguenze negative: lo storico si trova di fronte ad una mole di documenti rispetto ai quali è chiamato a fare delle scelte non facili. Egli deve allora svolgere un'accurata selezione nel tanto che esiste in base all'oggetto della propria ricerca e ricorrere all'ausilio di nuove discipline per maneggiare con cura una materia così diversa dalle tradizionali fonti testuali. Il novecento è il secolo dei mass media e delle immagini, queste ultime veicolo privilegiato di comunicazione nel sistema mediale. Pare impossibile, allora, studiare questo secolo senza farvi ricorso.

I mass media riflettono la società e ne anticipano tendenze, ancora prima che queste siano manifeste ed accettate pubblicamente. In tal senso, «se ammettiamo che essi ci informano meno per il loro contenuto documentario che per i valori e i criteri di giudizio che evidenziano»⁶, si rivelano delle fonti uniche per afferrare i meccanismi sfuggenti dell'evoluzione storica. Ad esempio, spiega Pierre Sorlin, essi permettono di percepire quando una trasformazione inizia pian piano a farsi largo nella società e quando poi appare completamente accettata ed assorbita da tutti. Il cinema, in tal senso, è illuminante. Se si confrontano due film italiani, *Anni facili* (1953) e *La dolce vita* (1960), è possibile notare come una tendenza appena accennata nel primo diventi una realtà accettata nel secondo, di alcuni anni posteriore. In *Anni facili*, rileva infatti lo

⁵ Gianfranco Gori, *Introduzione a Pierre Sorlin, La storia nei film. Interpretazioni del passato*, Firenze, la Nuova Italia, 1984, p. XIX.

⁶ Pierre Sorlin, *Cinema, identità, nazione*, in Pietro Cavallo, Gino Frezza (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, Napoli, Liguori, 2004, p. 9.

storico, fa capolino l'idea dell'individualismo e del perseguimento degli interessi personali in danno di quelli collettivi attraverso la contrapposizione tra un professore onesto, che vive problemi economici, ed un losco affarista, arricchitosi illecitamente. Dal confronto tra i due viene fuori che il professore è condannato alla mediocrità, a differenza dell'altro, che gode di un notevole prestigio sociale. La messa in primo piano della propria individualità e dei propri interessi è qui appena accennata e probabilmente non fu compresa dal pubblico dell'epoca, non ancora in grado di recepire questo tipo di valori. Viceversa, l'affermazione nella società italiana dell'identità individuale e lo scarso interesse per quella collettiva appaiono perfettamente metabolizzati nella società degli anni sessanta, come dimostra la loro presenza ne *La dolce vita* e l'accettazione da parte del pubblico che vide in massa questo film⁷.

Oltre che a riflettere la società, è stato notato, i mass media la plasmano. Essi hanno svolto e svolgono un ruolo di veri e propri agenti di storia, poiché sono capaci di incidere sulle scelte e sui comportamenti collettivi, determinare eventi, oltre che raccontarli, strutturare identità. I mass media, grazie alla loro pervasività, forniscono contenuti di memorie e identità collettive e costituiscono comunità, attraverso la loro capacità di rivolgersi a gruppi anche elevati di persone. Alla domanda se esista una memoria specifica costituita dai mass media o se questi ultimi si limitino a rispecchiare una memoria già formata da altri agenti e solo diffusa da essi, Giovanni De Luna risponde: «esiste una forma specifica di memoria storica, “costruita” dai media e tale da restituirci con molta nettezza i tratti più significativi dello “spirito del tempo”»⁸. In virtù di tali caratteristiche essi assumono una rilevanza sempre crescente nella gerarchia delle fonti per lo studio della mentalità. Si pensi al ruolo della televisione in Italia, medium centrale nella dieta culturale nazionale. Come non credere che essa abbia svolto negli anni una potente funzione di agente di storia, per la sua capacità di parlare ad un pubblico vastissimo, proponendo determinati racconti della realtà, imponendo modelli comunicativi, soffermandosi su certi aspetti della vita pubblica piuttosto che su altri. Tale appropriazione della storia da parte dei mass media, il cosiddetto «uso pubblico», presenta aspetti negativi (la storia diventa oggetto nelle mani di personalità non sempre competenti), ma certamente anche positivi, giacché corrisponde ad una democratizzazione della diffusione della conoscenza storica. Il dibattito sulla storia diventa pubblico, è controllato potenzialmente da tutti i cittadini e sfugge, così, al tradizionale visto del potere, incarnato di volta in volta dalla Chiesa, dai partiti politici, dallo Stato o dai potentati economici, che da sempre hanno influenzato il farsi della storia imponendo uno specifico punto di vista, in grado di condizionare il lavoro dello studioso. La potenza dei media è direttamente proporzionale al vasto pubblico che essi raggiungono. La televisione, ad esempio, oggi è in grado di varcare i confini nazionali e ciò moltiplica la sua forza di agente di storia, che si esercita su comunità sovranazionali. In sinergia con gli altri mezzi di comunicazione di massa, essa lavora «incessantemente a un processo di progressiva uniformazione delle forme dell'esistenza quotidiana, intervenendo così direttamente nel determinare le coordinate complessive al cui interno si realizza la “storia contemporanea”, intesa come vicenda collettiva dell'intera umanità»⁹. In un panorama così vasto più soggetti si contendono il diritto di offrire la propria lettura della storia, ma nessuno di essi riesce alla fine a prevalere.

⁷ Ivi, p. 10.

⁸ Giovanni De Luna, *Il concetto di identità nazionale in Italia nel XX secolo*, in P. Cavallo, G. Frezza (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana*, op. cit., p. 31.

⁹ G. De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico*, op. cit., p. 5.

A questa democratizzazione del racconto della storia corrisponde quella della messa a disposizione per tutti di una mole enorme di documenti utili per lo studio del passato. Il lavoro dello storico non può che essere condizionato da un cambiamento di scenario della ricerca così radicale. È qui che entra in gioco la Nuova storia, con la sua capacità di utilizzare fonti diverse, di annettere alla ricerca materiali fino a poco prima disprezzati o guardati con sufficienza, di muoversi con disinvoltura tra più campi del sapere, di offrire nuove risposte alla conoscenza del passato¹⁰. Lo storico si mette in gioco, per confrontarsi con queste fonti molto diverse da quelle tradizionali, ma assolutamente indispensabili per la comprensione del novecento. Esse, infatti, sono figlie della stessa storia contemporanea, della società industriale che vedono iscritta nei suoi geni e di cui riportano l'ideologia¹¹. Il novecento, ha spiegato in proposito Peppino Ortoleva, ha conosciuto la produzione di massa delle immagini meccaniche, le fotografie prima ed il cinema poi, che hanno fortemente influito sulla percezione del mondo circostante da parte degli uomini, fornendo l'idea di una conoscenza diretta e non filtrata dall'interpretazione. I mass media, così, si sono pian piano configurati come fonti, imponendo agli storici l'obbligo di non trascurarli, pena la rinuncia ad una parte notevole della documentazione sul secolo scorso. Il loro ingresso nel campo della storia «ha portato alla nascita di una storia “totale”, che si interroga sull'integralità del passato»¹². Ne deriva «un crescente disagio se non una diffusa insofferenza, verso una separazione troppo netta tra la storia come sapere e la storia come esperienza; e come esperienza plurisensoriale»¹³. Lo storico, dunque, raccogliendo la sfida delle fonti nuove, si apre ad una concezione immersiva e sensoriale nel passato, che lo spinge, nell'utilizzo dei documenti e nel racconto del passato, ad affinare non più solo le armi della propria ragione e della funzione critica, ma anche quelle dei sensi e della dimensione emozionale. D'altro canto, non potrebbe essere diversamente. Compito della storia, cui è riconosciuta una vera e propria funzione sociale, è ordinare in un discorso unitario i ricordi che costituiscono l'identità di gruppi sociali e che sono frutto di rappresentazioni sedimentate in un immaginario comune. Si tratta di «ricordi, veri o falsi, imbelliti, semplificati, che permettono ai partecipanti di ritrovarsi»¹⁴, di riconoscersi in un'identità condivisa. Essi «costituiscono un testo mai scritto, sfuggente, ma necessario per concretare il gruppo»¹⁵. Alla storia è assegnata la funzione fondamentale di sistematizzare questi elementi distribuiti nelle memorie dei singoli ed al contempo condivisi, organizzarli in un discorso unitario. In tal senso, il «ricorso alla storia non costituisce, in una società, una scelta secondaria, ma suggella, tra i membri, un accordo tacito»¹⁶.

¹⁰ *Ivi*, pp. 6-8.

¹¹ *Ivi*, p. 15.

¹² Peppino Ortoleva, *La storia, i sensi, la multimedialità*, in Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, *Annali 2. Vent'anni*, Roma, 1999, p. 215.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Pierre Sorlin, *Il montaggio della storia*, in Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, *Annali 1. A proposito del film documentario*, Roma, 1998, p. 98.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

I.3 Il cinema e la storia della mentalità

Tra i media che meglio hanno saputo raccogliere e raccontare l'essenza del novecento un posto di rilievo è occupato dal cinema. A partire dagli anni ottanta, grazie ad una cerchia di storici che ha portato alla ribalta della ricerca storiografica la validità documentaria della settima arte, quest'ultima si è pian piano configurata come fonte preferenziale per cogliere la lenta evoluzione della storia della mentalità, per evidenziare i sogni, le speranze, le paure e le attese di un'epoca. Le immagini cinematografiche, tuttavia, oggi rappresentano una miniera ancora in buona parte inesplorata. Un certo ritardo è stato accumulato a causa della reticenza con cui a lungo gli studiosi del passato hanno guardato al cinema, convinti che non potesse in alcun modo rappresentare una fonte utile alla ricerca. I film, invece, si rivelano preziosissimi per comprendere aspetti della realtà che altre fonti tradizionali appaiono incapaci di cogliere. Inoltre, in taluni casi, essi rappresentano l'unica fonte disponibile su determinati avvenimenti o personaggi delle epoche trascorse.

Il valore storico di un film non dipende meramente dal suo contenuto manifesto, ma dalle intenzioni che si celano dietro quel contenuto. In tal senso, utili alla ricerca si rivelano tutti i film, non soltanto quelli a tema storico né le opere meglio riuscite. Nel dettaglio, un film che parla di un argomento storico ci dà informazioni non tanto, o non solo, sul passato che racconta, ma anche sul modo in cui lo racconta, quindi indirettamente sul «presente» in cui esso è stato realizzato. La scelta di raccontare una determinata epoca del passato, il modo in cui la si interpreta o la si rilegge sono, infatti, veicolo privilegiato per scorgere un certo «sentire» comune di un'epoca. In tal senso, i film storici devono essere sempre sottoposti ad una doppia lettura. Ad esempio, spiega Pasquale Iaccio, un film come *Cabiria* (1913), diretto da Giovanni Pastrone e realizzato con la collaborazione di Gabriele D'Annunzio, oggi considerato un'opera centrale nella cinematografia dell'epoca del muto,

«non può essere considerato un documento attendibile di storia romana ma è un documento preziosissimo per comprendere l'immaginario collettivo e le aspirazioni espansionistiche della società italiana alla vigilia della prima guerra mondiale e che cominciava a mettere piede in Africa. Basterà poi confrontarlo con *Scipione l'africano*, kolossal autarchico dell'era fascista, diretto da Carmine Gallone nel 1937, per constatare come fosse mutata la rappresentazione di uno stesso periodo storico a distanza di pochi anni.»¹⁷

Visto da questa prospettiva, un film storico è in ogni caso utile allo studioso, indipendentemente dalla sua fedeltà ai fatti narrati. Anzi, la mancata fedeltà può rivelare in filigrana aspetti importanti della società che l'ha prodotto. Tutti i film, in generale, non solo quelli storici, sono utili a rivelare informazioni sull'epoca in cui sono stati realizzati. Lo storico avrà cura di sceglierli, in base agli obiettivi della propria ricerca, tenendo conto dei vari generi, non solo delle opere più prestigiose, ovvero i capolavori del cinema, ma anche dei film più popolari. C'è di più, l'analisi dei generi popolari è tanto più interessante perchè i film di questa categoria sono rivolti ad un pubblico molto ampio e quindi informano su tendenze, mode, gusti e sentimenti condivisi da un consistente numero di persone. Allo stesso modo, lo storico deve considerare assieme alla produzione di fiction anche quella di non fiction (documentari, cinegiornali, opere di propaganda), generalmente più trascurata fino a questo momento¹⁸. Appare chiaro,

¹⁷ Pasquale Iaccio, *Introduzione* a id. (a cura di), *Antologia di cinema e storia*, op. cit., p. XII.

¹⁸ *Ivi*, pp. XIV-XV.

allora, che ogni film ha potenzialmente un valore storico. O meglio, lo acquisisce col trascorrere del tempo, quando, rivisto a distanza di anni, è capace di rievocare un'epoca, di ricrearne l'atmosfera così come nessun'altra fonte sarebbe capace di fare. Molti film, ad esempio, sono stati realizzati con l'obiettivo, più o meno deliberato, di fare la cronaca di un certo momento, quindi si legano strettamente al presente. Col tempo essi acquisiscono un inevitabile valore storico per la capacità di raccontare quella data epoca. Un esempio lampante è fornito dai film della commedia all'italiana. Rivisti oggi ci permettono di cogliere, a distanza di tanti anni, il clima di trasformazione, il rinnovamento della scala valoriale e il dinamismo che caratterizzarono la società italiana del boom economico¹⁹.

La riflessione sugli audiovisivi come fonte storica si è affermata tra le fine degli anni settanta ed i primi anni ottanta del novecento, grazie a studiosi come Marc Ferro e Pierre Sorlin, che hanno messo in luce i legami strettissimi che uniscono un film alla società in cui è realizzato. Lungi dall'essere un'opera a se stante, frutto di un'autorialità singolare, il film è prodotto collettivo, che si pone al centro di un più ampio sistema di interessi, che ne condizionano inevitabilmente i contenuti. Marc Ferro, già sul finire degli anni sessanta, dalla rivista «Annales» propone il cinema come una fonte indispensabile di conoscenza del novecento, mettendo in luce le sue capacità di dirci, in forma indiretta, molto sul suo tempo. Questa teoria è poi formalizzata nel volume *Cinema e storia*²⁰. Ferro considera il film come una «controanalisi della società», che permette di rendere evidente quanto i testi ufficiali vogliono cancellare. Questa capacità informativa dipende dal fatto che ogni film ha un rapporto strettissimo con la realtà, o meglio, col sistema di potere che in essa opera. In ciascuna società, spiega infatti lo studioso, entità come la Chiesa, i partiti politici, o determinate istituzioni svolgono un controllo fortissimo sul modo di pensare degli uomini, riuscendo ad influenzarlo a loro piacimento. Un film, quando nasce, non deve urtare con le idee che propone tale sistema di potere. Se lo fa, ha scarse possibilità di avere successo, come dimostrano i tanti casi di cineasti emarginati per la loro volontà di esprimersi troppo liberamente e di proporre idee abbastanza radicali. È evidente, allora, che chi realizza un film, anche se inconsciamente, cerca di limitare al massimo questo rischio (tanto più perché un film è un prodotto commerciale, oltre che culturale, nato soprattutto per essere «venduto») e si conforma alle idee ad ai gusti dominanti. In certi casi le forme di autocensura sono esplicite, come mostrano gli accordi presi tra i cineasti americani, sin dagli anni venti, relativi ai contenuti dei film affinché questi ultimi non offendessero determinate identità nazionali e culturali²¹. Come si vede, dunque, oltre il potere, influenza i contenuti di un'opera anche il pubblico che deve recepirla. Non a caso Ferro parla di un «triangolo», ovvero una struttura a tre, composta dal cineasta, dalle istituzioni (che rappresentano il potere) e dalla società²². Il film è come sospeso, in un gioco di equilibri, tra questi tre elementi. Anche i gusti del pubblico sono determinanti, non meno dei condizionamenti del potere, perché quando un film non piace automaticamente non è visto e le sale, al momento della sua proiezione, sono disertate. Poiché un film è inserito in una dinamica commerciale, un fatto del genere non può essere tollerato e allora si cerca in tutti i modi

¹⁹ *Ivi*, p. XX.

²⁰ Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1980.

²¹ *Id.*, *Il cinema come agente e fonte della storia*, saggio tratto da *storia e cinema*, numero monografico di *storie e storia*, Quaderno dell'Istituto Storico della Resistenza e della Guerra di Liberazione del circondario di Rimini, diretto da Stefano Pivato, a. V, aprile 1983, pp. 39-49, in P. Iaccio (a cura di), *Antologia di cinema e storia*, op. cit., pp. 46-47.

²² *Ivi*, p. 49.

di evitarlo. Sotto questa luce, l'interesse verso un film si lega non soltanto ai suoi contenuti, ma anche a quello che è fuori di esso, ovvero al discorso sulla sua produzione, che, come visto, è influenzata da un sistema di potere e da una società che manifesta particolari gusti ed attese.

La capacità di una pellicola di mostrare, come in controluce, aspetti della società che l'informazione ufficiale censura è data, secondo Ferro, dal potere delle immagini. Esse rappresentano un linguaggio per certi aspetti rivoluzionario e difficilmente controllabile rispetto al linguaggio scritto. Questa è una ragione per cui le immagini sono sempre state considerate poco, anche nel discorso storico. La legittimità e la conseguente gerarchizzazione delle fonti, infatti, secondo lo studioso francese, rispecchiano il presente in cui si scrive la storia. Ad esempio, nei tempi attuali, in cui l'economia prevale sulle altre discipline, anche la rilettura del passato avviene in questa chiave ed è così che le fonti più interessanti sono quelle a carattere economico. Analogamente, il sistema culturale della società occidentale è stato da sempre informato al linguaggio scritto, per tale ragione a lungo l'immagine è stata considerata meno affidabile e quasi un prodotto sub-culturale rispetto a tutto ciò che appare nella forma di un testo scritto. Ne deriva che la nostra, pur essendo una società delle immagini, paradossalmente non sa leggere queste ultime. E, sul versante storiografico, l'immagine fatica ad imporsi come una fonte, per il suo carattere percepito di ambiguità ed inaffidabilità²³. Le immagini, così, sono considerate dotate prevalentemente di valore artistico, ma non scientifico. Il loro potenziale destabilizzante, che secondo Ferro ne giustifica il rifiuto da parte del potere costituito, risiede nella capacità di mostrare molto più di quanto faccia il linguaggio scritto e di rendere manifesti aspetti della realtà che si vogliono censurare. Il film cioè mostra in modo diverso la società rispetto a quanto faccia il sapere informato alle regole costituite ed è per questo che esso è stato a lungo rifiutato, anche come fonte di storia. Nasce proprio da qui l'interesse storiografico per il cinema: esso «ci fa comprendere i meccanismi; soprattutto i film di finzione e i documentari ci insegnano vedere le cose che si erano sempre tenute nascoste»²⁴. È come se il film ponesse la realtà su un piano prospettico, permettendoci di leggere quello che si cela alle sue spalle.

Un altro contributo notevole all'affermazione del cinema come fonte storica è dato da Pierre Sorlin che, a sua volta, a partire dagli anni settanta ha messo in luce come gli audiovisivi, e in particolare i film, rappresentino i mezzi attraverso i quali una società si autorappresenta e costruisca narrazioni significative sulla propria identità. Sorlin fornisce una base metodologica robusta alle sue ricerche, che nascono dall'esigenza di rinnovare l'approccio alla storia, non disgiunta da una notevole dose di cinefilia (lo studioso francese è appassionato, in particolare, di cinema italiano). Egli concentra la propria attenzione non tanto sui documentari, che in quella fase erano già stati presi in considerazione talvolta dagli storici, mai sui film di finzione. Questi ultimi, infatti, sono più diffusi e quindi meglio rappresentativi della società, e sono in grado di fornire un maggior numero di informazioni indirette sulla realtà, decisamente più interessanti di quelle evidenti²⁵. Sorlin analizza il film intrecciando alla storia i campi della sociologia della comunicazione, volta ad evidenziare la natura di macchina produttiva del cinema, e della semiotica, che fa luce sul linguaggio del film. L'opera da cui inizia questo discorso è *Sociologia del cinema*, che formalizza la teoria di analisi del film. In questo

²³ *Ivi*, p. 52.

²⁴ *Ivi*, p. 53.

²⁵ G. Gori, *Introduzione a P. Sorlin, La storia nei film*, op. cit., p. X.

volume fondamentale lo studioso francese mostra perché il cinema sia un mezzo indispensabile per lo studio della storia della mentalità, che non si presta ad essere analizzata con i meccanismi tradizionali della storia evenemenziale. Quest'ultima, infatti, è costruita a partire dalla cronologia, ovvero allineando i grandi avvenimenti sulla retta del tempo. Si tratta di un dispositivo intellettuale che riflette il nostro tradizionale modo di rapportarci alla realtà e di comprenderla, ovvero quello della narrazione. Sottesa anche ai discorsi più comuni e agli stessi film, la narrazione consiste nell'individuazione di precisi segmenti di realtà e nella giustapposizione degli stessi sulla linea del tempo. Ebbene, la storia della mentalità sfugge a tale meccanismo. Essa è fatta di movimenti più lenti e profondi, non sempre lineari, tali da non poter essere compresi in una forma del racconto storico rigida. Da qui la ricerca di un approccio diverso, che trova il suo centro nell'analisi degli audiovisivi. Secondo Sorlin, infatti, la mentalità dei gruppi è fortemente influenzata dalle immagini in movimento, sebbene ciascuno sia incapace di definire quanto del proprio apparato intellettuale e delle capacità di relazionarsi al mondo esterno sia stato influenzato dal grande come dal piccolo schermo²⁶.

Ma cos'è la mentalità? Secondo Sorlin essa

«designa prima di tutto un materiale concettuale, un insieme di parole, di espressioni, di riferimenti, di strumenti del pensiero (si parla a volte di "apparato mentale") comuni ad un gruppo; si tratta quindi delle nozioni che permettono di delineare gli insiemi sociali, dal più vicino al più lontano, di sistamarli, di esaminare i loro rapporti; infine bisogna includerci i meccanismi di scambio, di trasmissione e di trasformazione propri dell'unità sociale presa in esame. Riassumendo, si annovererebbero fra le mentalità gli strumenti di scambio che non sono precisamente materiali (ancorché la distinzione sia a volte difficoltosa), la definizione dello spazio sociale, e le regole di trasmissione all'interno di questo spazio.»²⁷

La mentalità è in rapporto con l'ideologia (intesa come «il discorso che una classe conduce, su se stessa, sulle sue pratiche e i suoi scopi»²⁸) di una certa società, giacché si pone come filtro di quest'ultima. Vi sono, in sostanza, diverse mentalità a fronte di un'ideologia dominante. Quanto al cinema, ciascuna mentalità influisce sulla percezione di un film, nel senso che una stessa opera è interpretata diversamente da gruppi che sono espressione di diverse mentalità. Altro concetto chiave nello studio di Sorlin è quello di «rappresentazione». Esse, intese come degli insiemi concettuali non direttamente osservabili che sottendono ciascuna nozione, sono prodotte dalla mentalità. Le rappresentazioni hanno prevalentemente natura visiva e si originano a partire da immagini. Non sempre prendono forma in espressioni significanti, ma anche in questi casi esse esistono e plasmano il modo di pensare e di agire di un certo gruppo sociale. Secondo lo studioso francese, il cinema è in grado di raccogliere e mostrare le rappresentazioni di una società. In tal senso può meglio di ogni altro esprimere i non detti, quanto esiste, appunto a livello di rappresentazioni, ma non è formalizzato in espressioni significanti che possano essere colte dall'informazione ufficiale. È alla luce di tali considerazioni che gli audiovisivi si rivelano insostituibili per lo studio della mentalità. Il cinema, ma anche il piccolo schermo, si rivolgono a pubblici vastissimi e veicolano immagini che sono accettate da questi ultimi e che presentano pertanto anche un carattere sostanzialmente stereotipato. Tali immagini riflettono il contenuto delle

²⁶ Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 9-14.

²⁷ *Ivi*, p. 15.

²⁸ *Ivi*, p. 17.

mentalità e, dunque, sono in grado di svelarne i meccanismi²⁹. Per meglio spiegare il discorso sull'accettazione condivisa di determinate immagini, Sorlin ricorre al concetto di «visibile». Le immagini di un film hanno la parvenza di realtà perché rafforzano quanto già conosciamo. In tal senso, un film convince non perché riprende la realtà, quanto piuttosto perché si conforma a un sapere preesistente. Il cinema racconta attraverso un meccanismo di trasposizione non diverso dalla scrittura. È per questa ragione che le immagini si rivelano utili per raccontare (ma anche per insegnare) la storia: esse non differiscono dai tradizionali metodi di narrazione basati sulla parola scritta e perciò non sono meno veritiere delle parole³⁰. Il visibile di un'epoca, nelle parole dello studioso, «è ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo, e ciò che gli spettatori accettano senza stupore»³¹. Le variazioni del campo del visibile si legano a specifici bisogni di certi gruppi sociali. Essi, così, vedono solo determinate cose della realtà. Ora, il cinema, in quanto repertorio e produzione di immagini, mostra «non già il “reale”, ma i frammenti del reale che il pubblico accetta e riconosce. Per un altro verso, contribuisce ad allargare il territorio del visibile, a imporre immagini nuove»³². La riproposizione di immagini stereotipate e quindi tanto più universalmente accettate si rafforza nei film di genere, quelli anche più commerciali e quindi più visti. Essi si basano su moduli narrativi e repertori di immagini ricorrenti tali da favorire un'interpretazione del film sostanzialmente univoca da parte di pubblici anche molto ampi. Queste considerazioni evidenziano quanto utilissimo per la comprensione di un'epoca sia anche il cinema di genere più commerciale che in quell'epoca è stato prodotto. Tutto sta nel non soffermarsi meramente sul contenuto di ciascuna immagine ma sui modi in cui il racconto che le unisce è costruito, giacché esso riflette atteggiamenti e sistemi mentali della società che accoglie quel film. Il legame che unisce un film alla società e che fa sì che esso sia tutt'altro che il frutto della creatività di un singolo è rafforzato anche da alcune considerazioni relative alla sua produzione ed alla fruizione da parte del pubblico. Ogni film è realizzato tenendo conto di precise dinamiche commerciali, che influiscono sul suo contenuto e sulle forme del racconto. Inoltre, esso è il frutto di un lavoro di gruppo, che coinvolge numerosissime persone, a loro volta parte di un sistema di relazioni più ampio. Tutto ciò non può che influenzare l'opera filmica, che perciò si configura come un prodotto culturale espressione dell'ideologia dominante³³.

²⁹ *Ivi*, pp. 25-31.

³⁰ *Ivi*, pp. 36-39.

³¹ *Ivi*, p. 68.

³² *Ivi*, p. 70.

³³ *Ivi*, p. 117.

Queste valutazioni sono rafforzate dalle considerazioni di un autore cinematografico, lo sceneggiatore Ugo Pirro, che a sua volta ha messo in luce come la creatività di un cineasta non sia slegata dall'ambiente culturale e quindi, per usare il vocabolario di Sorlin, dal «visibile» di una data epoca. «Ma come si procede nel momento creativo del cinema, com'è che si arriva a questi risultati? - si chiede lo sceneggiatore - Intanto bisognerebbe pensare a come si forma l'immaginazione, a come un autore incamera le informazioni, le nozioni che poi andrà a tradurre in immagini e questo già potrebbe darci un'idea di quanto, nel formarsi dell'idea cinematografica, un autore sia immerso nella realtà non solo del suo presente ma anche del suo passato.» (Ugo Pirro, *Il cinema come fonte storica. Riflessioni di uno sceneggiatore*, in P. Cavallo, G. Frezza (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana*, op. cit., p. 65.) Analogamente, a parlare della realtà in cui un film è stato prodotto è la stessa struttura con cui esso è concepito, di là dalle mere immagini che lo compongono. Infatti, spiega ancora Pirro, «io penso che nelle strutture narrative non ci sia soltanto una scelta estetica e di stile, ma anche qualcosa d'altro: c'è la spia di quello che è la società nel suo complesso. Infatti, come si forma un'idea, come si forma una struttura narrativa? Una struttura narrativa si forma il più delle volte dall'esperienza che noi abbiamo fatto nella vita ed al cinema, a teatro o leggendo i libri, si forma quindi attraverso questo tipo di esperienze... e poi bisogna trovare un punto di fusione per far sì che da tutto ciò nasca un'idea. Le immagini di un film importante, di un film artisticamente riuscito sono tutte molto significative ed hanno

Schematizzando le interessanti riflessioni di Sorlin, possiamo dire come il cinema, in quanto fenomeno di massa, rifletta il pensiero medio. È in virtù di questo aspetto che diventa fonte centrale per lo storico della mentalità, impossibilitato ad utilizzare le fonti tradizionali per conoscere la materia impalpabile delle evoluzioni dei modi di pensare dei gruppi. Detto in altre parole, le immagini in movimento riflettono il cosiddetto «immaginario collettivo», ovvero, spiega Pietro Cavallo, «quel sistema di riferimenti simbolici attraverso il quale ogni collettività percepisce se stessa, si autoidentifica e trova una sua ragion d'essere»³⁴. L'immaginario collettivo è quel sistema simbolico condiviso che garantisce coesione alle strutture sociali e consente la distinzione tra il «noi» e «gli altri».

«L'immaginario, pertanto, ha la stessa funzione - volendo istituire un paragone che vale soprattutto come esempio didascalico - del territorio per gli animali (ogni animale, ogni branco di animali, delimita un territorio, istituisce confini precisi rispetto ad altri branchi o altri animali). Un territorio mentale, basato su un vasto sistema simbolico, grazie al quale ogni appartenente ad una data comunità può riconoscersi, autoidentificarsi e, soprattutto, istituire confini e discriminazioni rispetto a chi non appartiene alla stessa comunità.»³⁵

È in tal senso che il cinema, ma anche tutti gli altri prodotti del consumo culturale di massa, come la letteratura, il teatro, le canzoni, diventano per lo storico veicoli preferenziali per intercettare i riflessi di questo immaginario, dunque, il sentire di un dato periodo. Essi, cioè, consentono agli storici di guardare all'epoca analizzata come faceva chi quell'epoca l'ha vissuta, riuscendo in tal modo a bypassare il filtro che il presente pone sempre quando si guarda al passato. I film, ad esempio, ripropongono l'immagine - sia chiaro non la realtà - che della realtà avevano i contemporanei. Si tratta di un'immagine plasmata, da una parte, dai codici propri del linguaggio cinematografico e, dall'altra, dalla visione del mondo di chi ha realizzato il film (che è sempre un'opera collettiva)³⁶.

Ogni film appare utile allo studioso, quello di genere o d'autore, più o meno commerciale, di maggiore o minor successo. Non contano questi aspetti, quanto piuttosto la specifica utilità come fonte di ciascuna opera in vista degli obiettivi epistemologici che lo studioso si è posto. Né contano i contenuti direttamente veicolati dalle immagini, quanto quello che il film può dirci dell'epoca in cui è stato realizzato. Ad esempio, spiega De Luna,

«Pensiamo al “cinema dei telefoni bianchi” come documentazione per lo studio del fascismo: se lo usiamo per una storia *politica* del fascismo, il suo potenziale informativo è di scarso interesse; se però cambia l'oggetto della ricerca, se cambiano le domande dello storico e quindi le strutture informative che quelle domande attivano nella fonte, quegli stessi film rivelano straordinari documenti di come era strutturato allora l'immaginario collettivo degli italiani, testimoniandone i sogni di consumi domestici più alti, un incipiente benessere, il primo timido diffondersi di modelli di vita “metropolitani”...»³⁷

Un film e gli audiovisivi in generale, dunque, riflettono la mentalità di un'epoca. Ma c'è di più. Oltre a rispecchiare la realtà essi influiscono su di essa, in una sorta di gioco

un significato che va al di là del film nel suo complesso: le strutture narrative, quindi, hanno una loro specificità che va valutata.» *Ivi*, p. 69.

³⁴ Pietro Cavallo, *La storia attraverso i media. Immagini, propaganda e cultura in Italia dal Fascismo alla Repubblica*, Napoli, Liguori, 2002, p. 5.

³⁵ *Ivi*, p. 6.

³⁶ *Ivi*, p. 7-8.

³⁷ G. De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico*, op. cit., pp. 25-26.

di specchi che pare non avere fine. Da quando gli audiovisivi hanno fatto il loro ingresso nei consumi culturali delle masse, infatti, la percezione della realtà da parte di queste ultime è profondamente mutata. È in questo senso che il cinema è agente di storia: esso influisce sui modi attraverso i quali ci rapportiamo e comprendiamo la realtà. Ad esempio, ci si rapporta alle vicende esterne in un modo molto più emozionale. Prima dell'avvento del cinema si veniva a conoscenza degli accadimenti del mondo per via indiretta, attraverso i giornali ad esempio, che richiedevano un ricorso alla propria immaginazione. Le prime attualità diffuse nei cinematografi, invece, hanno veicolato immagini di particolare patos, come quelle relative a disastri naturali o alle guerre. Da quel momento la dimensione emotiva diventa una costante nell'approccio alla realtà attraverso i media³⁸. D'altro canto, con la moltiplicazione degli schermi ed il bombardamento di immagini nel quotidiano di ciascuno, solo quanto appare nei media è riconosciuto come reale. Insomma, lungi dall'essere qualcosa di esterno, che è recepito in modo critico, le immagini sommergono la società e ne influenzano le categorie percettive. Ne deriva che il presente e il passato sono compresi attraverso precise chiavi di lettura da esse fornite. «Parafrasando un detto del drammaturgo irlandese Oscar Wilde, potremmo dire - spiega ancora Sorlin - che non è l'audiovisivo che imita la vita, ma la vita che copia l'audiovisivo. Wilde non presumeva che la natura copiasse l'arte, ma che il nostro modo di guardare la natura, di cui prendiamo coscienza in base a quel che essa è per noi, è influenzato dall'arte»³⁹.

Assieme alle categorie percettive è la nostra stessa memoria del passato ad essere plasmata dalle numerose informazioni incamerate attraverso i media. Non esistono molti studi in merito, tuttavia in qualche originale ricerca è stato dimostrato come la memoria storica si formi attraverso la stratificazione di diverse informazioni, alcune veritiere, altre un po' meno. Nella memoria del passato, cioè, si sedimentano e si mischiano tra loro ricordi personali, conoscenze apprese da studi e letture, immagini ricavate anche da prodotti audiovisivi di finzione. Tutto si fonde al resto, dando luogo a ricordi o rappresentazioni del passato considerati «veri» da ciascuno. Si tratta di informazioni il più delle volte condivise da un ampio numero di persone⁴⁰. Vi è dunque una corrispondenza tra le memorie collettive ed il patrimonio audiovisivo relativo ad un dato periodo: è in questo senso che i film si rivelano utilissimi per rievocare il clima di un'epoca. Illustrano bene queste valutazioni le considerazioni del regista Ansano Giannarelli, che raffronta le sue memorie di militante comunista relative al 1948 ai filmati di propaganda che il PCI e la DC realizzarono in quell'anno.

«Nel 1948 avevo quindici anni, ero già molto “politicizzato”, e ho ricordi abbastanza vivi e precisi. Ebbene, se li confronto con i materiali audiovisivi che abbiamo visto, devo dire che trovo corrispondenze abbastanza forti con ciò che la mia memoria conserva. Per esempio, *Strategia della menzogna* (filmato di propaganda anti-comunista, realizzato per le elezioni del 1948 dai Comitati Civici, N.d.A) restituisce in modo abbastanza preciso il clima di forte tensione di quella campagna elettorale»⁴¹.

Analogamente, guardando un altro film di propaganda di quell'anno, stavolta del PCI, ovvero *Togliatti è ritornato*, di Carlo Lizzani, che racconta della manifestazione svoltasi a Roma nel settembre del 1948 per celebrare il ritorno alla politica di Togliatti, dopo

³⁸ Pierre Sorlin, *Il secolo delle immagini in movimento*, saggio tratto da *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia, 1999, pp. 5-28, in P. Iaccio (a cura di), *Antologia di cinema e storia*, op. cit., p. 58.

³⁹ *Ivi*, p. 78.

⁴⁰ *Ivi*, p. 71.

⁴¹ Ansano Giannarelli, *Una lettura dei film del 1948*, in Nicola Tranfaglia (a cura di), *Il 1948 in Italia. La storia e i film*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1991, p. 59.

essere stato vittima dell'attentato, Giannarelli ricorda: «Io andai al Foro Italico, quel giorno del settembre del '48. E nel film di Lizzani riconosco in modo molto intenso il ricordo che ho di quella giornata, il carattere di festa, l'atmosfera rumorosa ma contenta di chi esce da un doppio incubo, l'inaspettata sconfitta del 18 aprile e l'attentato»⁴².

Da questo meccanismo di rimandi tra la realtà, la percezione della stessa mediata dagli audiovisivi e la memoria appare chiaro come lo stesso storico sia influenzato. Egli non è totalmente capace di guardare con sguardo neutro ai fatti che racconta. L'influenza degli audiovisivi si è abbattuta anche sul modo di vedere la storia. Ad esempio Pierre Sorlin nota la curiosa corrispondenza tra l'interesse degli storici per il fattore geografico e l'affermazione al cinema del genere western, che alla componente spaziale dà un ruolo centrale. Ci si inizia ad occupare del ruolo che svolge lo spazio nei processi storici verso la fine degli anni trenta, mentre il western invade le sale cinematografiche internazionali tra gli anni trenta e sessanta. Sicuramente esistono vari motivi per cui gli studiosi si occupano dello spazio solo a partire da questo momento, ma la funzione del cinema non appare irrilevante. «Il cinema ha dato una versione della storia americana centrata sulle nozioni di spazio e immobilità. Lo storico dice del *middle West* che è infinito, piatto, nudo, mentre il film, attraverso la successione, l'associazione di aspetti infinitamente variati di un medesimo luogo, mostra e conferisce al paesaggio un'importanza mai avuta in passato»⁴³. Il cinema, dunque, fornisce quella ricchezza visiva in grado di spiegare ben oltre le parole che il linguaggio verbale, per quanto articolato, offre. È anche questo aspetto, dunque, la potenza delle immagini, il loro far vedere, che influisce sul processo di comprensione della centralità dello spazio nella storia da parte dello studioso. Allo stesso modo, secondo Sorlin, anche lo studio delle masse da parte degli storici subisce l'influsso del cinema, che a quelle masse per la prima volta ad inizio novecento dava visibilità. La folla ha sempre incuriosito gli studiosi di varie discipline, ma mai prima del cinema era stato possibile vederla in azione. Le ricerche la analizzavano in quanto entità astratta, mentre i primi kolossal dell'epoca del muto mostravano immagini ricchissime e suggestive che immortalavano masse in movimento. È facile immaginare come l'apparire sul palcoscenico della visione pubblica di queste folle «reali» abbia avuto una qualche influenza sugli interessi degli storici.

«I film di attualità avevano evidenziato un dato che pochi rilevavano, perché faceva parte del quotidiano: avevano costretto i loro spettatori a osservare il movimento delle strade, a vedersi come passanti. Inoltre, avevano usato le folle, elaborando molte soluzioni plastiche, puntando tanto sul terrore provocato dalle masse, quanto sul rapporto tra un individuo e un collettivo.

Da quel momento, gli storici, che scrivono per i loro contemporanei, sono stati costretti, consapevoli o no, ad applicarsi allo studio delle emozioni, delle paure e delle speranze, che sono all'origine dei fenomeni collettivi.»⁴⁴

Che lo vogliano o no gli storici, anche la loro ricerca non è immune dall'influenza delle immagini in movimento. Un dato che non va trascurato da parte di chi si accinge a fare la storia del novecento.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 74.

⁴⁴ *Ivi*, p. 77.

I.4 Problemi di metodo

L'utilizzo del cinema e degli audiovisivi per la ricerca storica pone non pochi problemi di natura metodologica. Le opere audiovisive si presentano molto più complesse rispetto ad una fonte tradizionale, generalmente rappresentata da un testo scritto. Allo storico, dunque, è dato il compito di dotarsi degli strumenti teorici, come la conoscenza della storia del cinema, del sistema produttivo da cui si origina un film e delle tecniche di analisi dello stesso, necessari per maneggiare questo tipo di materiale, affinché possa interpretarlo al meglio in base ai propri obiettivi epistemologici. Munirsi delle competenze indispensabili all'analisi del testo filmico significa anche aggirare i ricorrenti limiti che sono attribuiti alle immagini e che per lungo tempo ne hanno invalidato l'utilizzo come fonte storica. Peppino Ortoleva individua tre principali difficoltà nell'utilizzo dei film come fonte. Prima di tutto la complessità del linguaggio dei film, che a suo avviso richiede una traduzione nel linguaggio verbale generalmente utilizzato per la ricerca storica, poi la discutibile verità offerta dalle immagini e, infine, il forte carattere di intenzionalità ad esse attribuito⁴⁵.

L'immagine è senza dubbio un prodotto di non facile interpretazione. I suoi significati possono essere multipli e possono variare di epoca in epoca e da persona a persona. Ad esempio, chi guarda una fotografia può ricavarne pensieri ed emozioni molto diversi da quelli concepiti dall'autore di quel frammento visivo o anche da quelli provati da altre persone che hanno guardato quella stessa immagine in epoche diverse. Ciò fa comprendere come anche un'immagine documentaristica, quella cui in genere è attribuita maggiore capacità di riflettere la realtà così com'è, sia tutt'altro che oggettiva. Intanto, essa è il frutto della selezione di una parte di realtà, di una certa angolatura o punto di vista, della sensibilità del suo autore. Vi è insomma un messaggio intenzionale anche dietro del materiale che apparentemente vuole limitarsi a documentare la realtà. Inoltre, tale messaggio, come visto, rischia di non essere colto dai fruitori dell'immagine, dato il carattere di forte polisemia di quest'ultima⁴⁶. La mancanza di un'interpretazione univoca e le possibilità di manipolazione collegate all'immagine hanno fatto sì che quest'ultima fosse esclusa a lungo dal novero delle fonti dagli storici. Abituati a fare ricerca partendo dall'attendibilità delle fonti tradizionali a loro disposizione, essi hanno diffidato delle immagini per la loro forte carica ideologica, o, in altri termini, per la loro intenzionalità. Ma, spiega Sorlin, la macchina fotografica come la cinepresa sono strumenti ottici che registrano un riflesso del mondo esterno. Dunque, ne danno una rappresentazione traslata, non diversamente da quanto si fa con la scrittura quando la si utilizza per raccontare o descrivere qualcosa. La manipolazione o il racconto non integrale della verità, perciò, non investono solo le immagini, ma potenzialmente ogni altro sistema di rappresentazione. Perché allora fidarsi delle sole fonti scritte? «L'immagine non è, in sé, né falsa né vera, non offre che un aspetto di una realtà che si estende ben al di là di quanto mostri»⁴⁷, non diversamente da quanto facciano i materiali più tradizionali utilizzati nella ricerca storica. A ciò vada aggiunto il fatto che le immagini, col loro carico di dettagli, offrono moltissime informazioni sul passato, per esempio sulla vita quotidiana, come ci si comportava o ci si vestiva, piuttosto che sull'aspetto di certi luoghi. Si tratta di informazioni che possono essere

⁴⁵ Peppino Ortoleva, *Cinema e Storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991.

⁴⁶ Giovanni Cesareo, *La costruzione della memoria: un "testo in progress"*, in Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, *Annali 2. Vent'anni*, Roma, 1999, pp. 208-209.

⁴⁷ P. Sorlin, *Il secolo delle immagini in movimento*, op. cit., p. 62.

colte indipendentemente dal messaggio intenzionale sotteso alle immagini e che di certo non è in grado di rendere un testo scritto. Da qui la necessità di considerarle a tutti gli effetti come documenti una volta che, sotto la lente d'ingrandimento dello studioso, sono state epurate dalla loro carica ideologica.

Oltre che sui caratteri propri delle immagini, le critiche degli storici tradizionali si sono soffermate anche sull'intreccio narrativo che caratterizza gli audiovisivi, inteso come una costruzione esterna alla realtà, totalmente inventata. Ma anche su quest'aspetto si può notare come gli audiovisivi non si allontanino tanto dal discorso tradizionale sul fare storia. Infatti, il modello narrativo è una costruzione intellettuale trasversale al processo della conoscenza. Anche chi scrive di storia se ne serve, nel senso che il sapere storico è organizzato proprio sulla base della narrazione. Non vi è meno retorica in un racconto della storia rispetto ad un film, giacché gli storici devono necessariamente servirsi di certi artifici per rendere comunicabile e, dunque, comprensibile il sapere storico. Il ricorso alla narrazione, d'altra parte, si rivela fondamentale per lo storico giacché egli è un mediatore, ovvero deve esser capace di far transitare il passato nel presente e di rendere il primo assimilabile ai suoi contemporanei. Il suo compito, perciò, non si esaurisce, come nel caso dello storico positivista, nell'elaborazione di un racconto che sia quanto più veritiero possibile sulla base della giustapposizione delle poche fonti a disposizione. Diversamente, lo storico attuale deve illuminare le zone grigie che la storia tradizionale non riesce ad indagare, disponendo di molte e più variegate fonti. Il suo racconto, inoltre, deve trasmettere conoscenza e affinché ciò avvenga egli deve esser in grado di penetrare la dimensione intellettuale dei suoi lettori, deve cioè anche emozionare, andando oltre la freddezza delle fonti⁴⁸.

I limiti fin qui descritti riconosciuti ai film di finzione non risparmiano i documentari, intesi come dei prodotti che elaborano un racconto più diretto della realtà non filtrato da meccanismi affabulatori. In realtà le differenze tra film e documentari non sono così nette, al punto che oggi in molti casi non si faccia alcuna differenza tra l'uno e l'altro genere. Vi sono film di finzione che sono realizzati con criteri di verosimiglianza molto forti (si pensi al neorealismo), oppure, viceversa, documentari che presentano un filtro ideologico marcato, tale da distorcere visibilmente la realtà rappresentata. Si pensi, in quest'ultimo caso, ai filmati di propaganda politica: le immagini possono anche essere riprese dalla realtà, ma il loro montaggio e il commento verbale e sonoro che le accompagna ne indirizzano la lettura verso precise visioni di parte. Per non parlare, poi, dei casi, pur esistenti, di manipolazioni vere e proprie celate dietro opere presentate come «documentaristiche» e quindi direttamente riprese dalla realtà. Un documentario, dunque, è tutt'altro che una ripresa neutra del mondo esterno. Spiega Bill Nichols:

«la capacità dell'immagine fotografica (e in seguito della colonna sonora registrata) di generare delle repliche precise di certi aspetti di un oggetto fisico è ciò su cui si basano i metodi scientifici di rappresentazione. Questi sistemi si basano fortemente sulla qualità indicativa dell'immagine fotografica. [...] Il valore di questa qualità indicativa nell'ambito delle immagini scientifiche dipende molto dalla capacità di minimizzare ogni grado con cui l'immagine, sia essa una radiografia o un'impronta digitale, mostra aspetti di un'opinione o di un punto vista che appartiene al suo creatore. Va applicato un severo codice di obiettività o di prospettiva istituzionale. La voce della scienza richiede al documentarista o al fotografo il silenzio, o quasi. Il documentario invece prende vita quando ottiene una voce tutta sua. Produrre dei documenti accurati o delle prove visive non aiuta a trovare questa voce; anzi, può allontanarci ancora di più da essa. La pratica del documentario ammette che l'immagine generi un'impressione appropriata, piuttosto che garantire la completa autenticità in ogni caso. Allo stesso modo

⁴⁸ G. De Luna, *La passione e la ragione*, op. cit..

con cui si può “alterare” una fotografia, lo stesso può essere fatto con il documentario. Il “padre” del documentario, Robert Flaherty, per esempio, ha creato l’impressione che la maggior parte delle scene avesse luogo dentro l’igloo di Nanuk, mentre in realtà erano state girate all’aria aperta con mezzo igloo gigante come sfondo. Questo ha permesso a Flaherty di avere abbastanza luce per girare, ma ha imposto al soggetto di recitare come se si trovasse all’interno di un vero igloo, quando in realtà non vi si trovava.»⁴⁹

Insomma, una separazione netta tra fiction e non fiction appare difficile da demarcare. Si può, piuttosto, immaginare in via teorica il film di finzione e il documentario «puri» situati ai due estremi di uno stesso continuum, lungo il quale si collocano in punti diversi tutti gli audiovisivi reali⁵⁰. Da ciò deriva che «i documentari, come i film d’invenzione, devono essere dunque analizzati più per l’interpretazione dei fatti che propongono che per i fatti medesimi»⁵¹. Ad esempio, se si analizzano documentari di opposte fazioni politiche relative ad uno stesso avvenimento, più che la realtà, si può cogliere molto bene il diverso modo di percepire e raccontare i fatti da parte di ciascuno di essi e, al contempo, individuare i meccanismi di propaganda utilizzati per far leva sull’opinione pubblica. Insomma, i filmati di propaganda politica, pur nella loro faziosità, sono documenti preziosissimi per mettere a fuoco la scala di valori esibiti, i riferimenti ideologici, l’immaginario, i codici estetici di un gruppo politico, meglio di quanto possa fare una qualsiasi fonte scritta. In ogni caso, di là dalle narrazioni di parte, ogni filmato è utile allo storico anche per quelle tracce dirette degli eventi narrati che comunque contiene, come ad esempio scorci di luoghi, ritratti umani, pratiche ed abitudini del passato. Un esempio può essere fornito dall’analisi dei cinegiornali Incom diffusi nell’Italia del dopoguerra. Lo storico può obiettare che essi non siano validi come fonte perché, essendo filo-governativi, offrono una rappresentazione di parte della realtà, cioè favorevole al potere. I filmati Incom, infatti, è evidente, raccontano solo gli aspetti positivi dell’Italia lanciata sul cammino della ricostruzione e del benessere, ignorando volontariamente le disfunzioni pur presenti nel sistema-Paese. La corretta lettura, allora, in questo caso risiede nella capacità di sdoppiare i piani, di isolare il discorso propagandistico da tutto il resto. Epurato dall’ideologia, il racconto per immagini restituirà allo storico immagini utilissime per ricostruire il quotidiano del dopoguerra, come abitudini e costumi diffusi, poiché gli autori di questi filmati «non hanno controllato tutto, hanno lasciato passare dettagli trascurabili per loro, preziosi per noi»⁵². Inoltre, non va dimenticato, tali prodotti si rivolgevano a dei pubblici ampissimi, pertanto hanno svolto, col loro carico di immagini trasmesse, un ruolo fondamentale nello strutturare immaginari e mentalità comuni.

Anche l’universo della non fiction, come si vede, rappresenta una fonte di valore al servizio dello storico. Eppure, fino a questo momento, in rare occasioni tale patrimonio è stato riscoperto ed utilizzato dagli studiosi⁵³. L’attenzione da parte degli storici

⁴⁹ Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro, 2006, p. 93.

⁵⁰ Sorlin propone questa definizione dei due «casi estremi»: «da una parte opere che si presentano come pura fantasia, film di fantascienza, cartoni animati, commedie atemporali, film in costume e, dall’altra, documenti che presentano, senza montaggio, in una sola ripresa, un procedimento tecnico come la cucitura dei bottoni su una camicia». Pierre Sorlin, *Il documentario, campo di investigazione per gli storici*, in Pasquale Iaccio (a cura di), *La storia sullo schermo: il Novecento*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2004, p. 126.

⁵¹ Nicola Tranfaglia, *Introduzione. Le fonti audiovisive per la ricerca e la didattica della storia contemporanea*, in id. (a cura di), *Il 1948 in Italia*, op. cit., p. 13.

⁵² Pierre Sorlin, *Audiovisivi e storia contemporanea*, in N. Tranfaglia (a cura di), *Il 1948 in Italia*, op. cit., pp. 40-41.

⁵³ Tra le poche ricerche che si sono avvalse del documentario, una delle più interessanti è *L’Italia non è un paese povero. Società italiana e sviluppo industriale nei documentari dell’Eni (1950-1966)*, tesi di dottorato in Storia contemporanea di Elio Frescani (tutor Piero Cavallo, Università degli Studi di Salerno, anno accademico 2009-2010).

interessati agli audiovisivi, infatti, si è rivolta per lo più verso i film di finzione. Il documentario, d'altra parte, pone non pochi problemi ai ricercatori. In primo luogo non esistono repertori facilmente consultabili che facciano luce sulla produzione attualmente esistente (come invece accade per il cinema a soggetto). La sensazione per lo studioso che si avventura nel campo del documentario è quella di navigare a vista, di procedere a tentoni, in un ambiente privo di punti di riferimento. Alcune stime che fanno luce sui numeri del documentario parlano addirittura di ventimila cortometraggi realizzati in Italia dal secondo dopoguerra alla metà degli anni novanta. Ma buona parte di questo materiale non si sa dove sia finito, non è stato trovato né catalogato e non si esclude che sia andato perduto. Delle eccezioni non mancano: alcuni gruppi di opere (per esempio di autori più celebri o realizzate da istituzioni particolari) sono stati sottratti all'oblio e all'incuria del tempo. Ma si tratta di casi rari. Il documentario pone allo storico anche l'esigenza di procedere ad una verifica dell'origine delle immagini che non appare necessaria per il film a soggetto. Infatti, interessa relativamente sapere dove e quando sono state fatte le riprese di un'opera di finzione. Viceversa, per un documentario, composto molto spesso da immagini eterogenee (ad esempio alcune di repertorio, altre girate ad hoc) è importante sapere l'origine esatta di quei materiali, in virtù della loro pretesa di veridicità. In caso contrario, si rischia di commettere degli errori, di non comprendere le eventuali manipolazioni compiute dall'autore e le ragioni che le sottendono. Insomma, l'analisi delle varie immagini pone problemi filologici allo storico non diversamente da quanto avvenga con una fonte testuale tradizionale. Altro limite associato all'utilizzo del documentario nella ricerca storica è quello relativo all'eccessiva attenzione data, fino a questo momento, all'ideologia piuttosto che al linguaggio filmico. Ciò deriva dal fatto che in genere i materiali documentaristici sono stati analizzati per grandi linee, quindi prestando attenzione al solo messaggio di massima da essi trasmesso. Un approccio di questo tipo, di fatto, non comporta un avanzamento del sapere, cioè non sempre produce conoscenze nuove rispetto a quanto già si sappia su un determinato argomento⁵⁴.

Le sfide che l'audiovisivo pone agli storici, dunque, nonostante ormai da circa trent'anni si parli del rapporto tra cinema e storia, sono ancora in gran parte da cogliere. Esistono moltissimi materiali non sufficientemente analizzati in grado di darci informazioni uniche sul novecento e sui suoi protagonisti. Pierre Sorlin ha più volte indicato la miniera d'oro rappresentata dagli archivi televisivi. Tuttavia, l'utilizzo dell'audiovisivo nella ricerca e nella didattica della storia contemporanea è ancora un fenomeno limitato. Certamente tale utilizzo, come visto, crea diversi problemi e perciò non rappresenta una strada facile da percorrere. Intanto perché è richiesto allo studioso di affiancare ai tradizionali arnesi del mestiere nuove competenze e conoscenze teoriche, utili ad aggredire la materia, per certi aspetti settoriale, del cinema. Inoltre, procurarsi i materiali della ricerca non è sempre facile: se per i film a soggetto non si riscontrano particolari problemi, più difficile, come visto, è la ricerca di materiali documentaristici o di quelli televisivi (per i quali, tra l'altro, esistono ulteriori difficoltà legate ai diritti). Inoltre, anche quando lo storico può avere libero accesso agli archivi e quindi si trova di fronte tutto il materiale che gli occorre, la strada della ricerca può mostrarsi impervia paradossalmente proprio per l'abbondanza di potenziali fonti di cui

La ricerca fa luce su un particolare settore del documentario, quello industriale, e utilizza i filmati prodotti dall'Eni per lo studio dello sviluppo economico italiano e dell'opera di Enrico Mattei.

⁵⁴ P. Sorlin, *Il documentario, campo di investigazione per gli storici*, op. cit., pp. 123-125.

dispone. Si pone allora la necessità di operare una giusta selezione tra i documenti esistenti, in base agli scopi del conoscere.

Il vero potenziale incarnato dagli audiovisivi è la loro capacità di offrire conoscenze nuove alla storia contemporanea. Per ogni filmato sarà interessante illuminare il suo rapporto con la storiografia tradizionale, ovvero capire «se si limita a confermarne le tesi prevalenti nel “presente” in cui viene prodotto, o semplicemente si riferisce a quelle diffuse nel senso comune della gente, o, ancora, appare in grado di arricchire in modo specifico la prospettiva storiografica, anticipandone “scoperte”»⁵⁵. La risposta non è semplice e richiede una capacità di leggere il film che attiva la necessità per lo studioso di imparare a padroneggiare nuove competenze. Sarà importante mettere al centro il film, riconoscerne la specificità, in quanto materiale molto diverso dalle fonti tradizionali. Lo storico, abituato a lavorare su queste ultime per accertarne la veridicità, deve imparare ad applicare gli stessi criteri alla materia più complessa e sfuggente dell'audiovisivo, che si presta maggiormente a manipolazioni. Ma non solo. Una volta accertata l'eventuale falsità delle immagini, o la loro reinterpretazione, sarà interessante scoprirne le ragioni. Ed ecco che ciò che prima rappresentava un motivo di esclusione della fonte per lo storico tradizionale si rivela ora un potenziale scrigno di ulteriori conoscenze. Questo approccio richiede agli storici di rimettersi in gioco, di esser disposti a rivedere categorie e pratiche usuali della ricerca, di superare una certa pigrizia intellettuale che si oppone alla necessità di acquisire nuove competenze. Per concludere con le parole di De Luna, sarà necessario operare «una sorta di rifondazione del proprio abito professionale legato alla necessità di “aprirsi” a nuovi stimoli culturali, sollecitare diverse curiosità, avventurarsi sulla pista di altre scoperte; ma si tratta, soprattutto, di assumersi nuove e più impegnative responsabilità»⁵⁶.

⁵⁵ G. De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico*, op. cit., p. 34.

⁵⁶ *Ivi*, p. 16.

Secondo capitolo

Il documentario in Italia dal secondo dopoguerra agli anni sessanta

II.1 La difficile vita del documentario italiano

Raccontare la storia del documentario italiano, dagli anni immediatamente successivi alla fine della seconda guerra mondiale fino alla sua completa scomparsa dalle sale cinematografiche, significa tracciare il profilo di un mondo affascinante, dai confini labili e ancora, per certi aspetti, sconosciuti. Una storia, purtroppo, fatta di poche luci e di molte ombre, di occasioni mancate, di attese deluse e di una produzione che in molti casi non ha raggiunto risultati apprezzabili. Insomma, quella del documentario in Italia non è stata una vita facile. Considerato spesso fratello minore del cinema per antonomasia, il cinema a soggetto, questo genere non ha mai raggiunto la sua stessa autonomia e nobiltà. Tante sono state le cause che ne hanno determinato tale funzione ancillare: prima tra tutte, la legislazione in materia, che ha trasformato il documentario in terreno di speculazione da parte di molte delle case di produzione; poi i limiti censori e le ingerenze da parte del potere governativo, in tanti casi intenzionato a colonizzare per scopi propagandistici lo spazio della non fiction; inoltre, l'assenza di una scuola o di una tradizione forte in grado di tracciare correnti ed orientare i più giovani che si sono cimentati nel settore. Tutte queste concause, intrecciandosi ed implicandosi le une alle altre, hanno trasformato la storia del genere documentaristico in Italia in una parabola discendente. Una parabola in discesa non priva, tuttavia, di alcuni notevoli picchi in salita: il riferimento è alle opere esemplari - di documentaristi esordienti, o anche di registi già affermati - che pure non sono mancate e che, costellando la storia del documentario italiano, gli hanno conferito in diverse occasioni lustro e dignità. La sua natura, pertanto, appare doppia: da una parte, strumento funzionale al potere, volto a trasmettere al pubblico medio delle sale immagini rassicuranti del Paese in via di sviluppo dopo la guerra; dall'altra, soprattutto per i registi più motivati, terreno di sperimentazione formale, o anche zona franca in cui affrontare - con tutti i rischi connessi alle limitazioni censorie - tematiche in genere escluse dai film a soggetto e politicamente scomode¹.

Se si considerano i numeri del documentario italiano, non si può che restare sbalorditi rispetto alla scarsa attenzione che, ieri come oggi, questo figlio minore del mondo-cinema ha ricevuto da parte di studiosi, critica e pubblico. Valutando la produzione fino ad un recente passato sono stati circa 14.000 i documentari realizzati in Italia dal 1945 al 1995 (escludendo i filmati che non hanno concorso all'assegnazione dei premi dello Stato, quelli censurati e non destinati al circuito delle sale). La media è stata di circa 500-600 opere l'anno negli anni cinquanta; media che poi è sensibilmente scesa nel periodo successivo al 1965. Una produzione notevole, insomma, soprattutto se confrontata con quella nettamente inferiore nel campo del cinema a soggetto (circa 9.000 i film realizzati tra il 1930 e il 1945) per lo stesso arco di tempo². La caratteristica

¹ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal Neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 484-485.

² Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, *Annali 1. A proposito del film documentario*, Roma,

fondamentale di questa cospicua produzione è stata la prevalenza del formato di cortometraggio, rispetto a quello di lungometraggio. In sostanza, quasi tutti i documentari proiettati nelle sale duravano 10 minuti o poco più. I motivi di questa costrizione in tempi tanto angusti - tali da non favorire, in certi casi, un opportuno approfondimento delle tematiche affrontate e da innescare nell'autore più motivato un insanabile senso di frustrazione per il poco spazio a disposizione - vanno ricercati negli obblighi delle leggi vigenti. I lungometraggi documentari, invece, che pure sono stati realizzati (soprattutto nel corso degli anni sessanta), ammontano all'incirca ad un centinaio. Essi sono riconducibili sostanzialmente a quattro generi: i film di montaggio a carattere storico, i documentari di viaggio o esotici, i film-inchiesta su temi di costume e sociali e i documentari a tema erotico. La prevalenza della formula 10' ha fatto sì che nel nostro Paese il termine «documentario» fosse identificato quasi completamente con «cortometraggio», mentre la parola «lungometraggio» è stata in genere considerata sinonimo di film a soggetto (nonostante, va ribadito, esistano anche dei lungometraggi documentari)³.

I primi documentari in Italia sono stati realizzati sin dall'epoca del muto⁴. Un impulso notevole alla produzione è stato dato negli anni del fascismo dall'istituto Luce, creato dallo stesso regime per favorire la realizzazione di cinegiornali e documentari a scopi propagandistici. La vita del documentario in questi anni è più semplice rispetto a quanto avverrà nei tempi a venire: prodotto in condizioni quasi di monopolio e proiettato obbligatoriamente nelle sale, esso circola indisturbato per portare al pubblico italiano il messaggio del potere. Dopo la caduta del fascismo, al monopolio del Luce si sostituisce quello di alcune case di produzione. Le nuove leggi in materia (susseguite dal 1945 al 1949), che prevedono lauti premi per i cortometraggi destinati alle sale in base all'accoppiamento con lungometraggi a soggetto, favoriscono la nascita di molte case di produzione, alcune delle quali - Edelweiss, Documento, Incom, Astra - beneficiando più delle altre dei premi governativi, costituiscono in breve un nuovo monopolio, accaparrandosi all'incirca l'80% dei contributi dello Stato⁵.

Per quanto ogni tentativo di classificazione presenti limiti e contraddizioni, si possono individuare alcuni generi, o tendenze, nell'ambito dell'immensa mole di documentari realizzati nel dopoguerra: i documentari a carattere scientifico-divulgativo, quelli di «prosa d'arte», i documentari di viaggio ed esplorazione e quelli d'arte⁶. Alla prima categoria si riconducono quei cortometraggi inerenti i più svariati campi del sapere (dalla medicina alla botanica, dalle scienze matematiche al mondo della tecnica e del

1998, pp. 40-41.

³ Lino Micciché, *Studi su dodici sguardi d'autore*, Torino, Lindau, 1995, p. 15.

⁴ D'altro canto, il cinema stesso è nato come documentario. Le prime immagini girate dai fratelli Lumière erano riprese dal vivo e i primi film che circolarono nelle sale, tra la meraviglia del pubblico, immortalavano vedute paesaggistiche, terre lontane, esplorazioni di viaggio, ma anche disastri naturali drammaticamente spettacolari. Insomma, tutte riprese realistiche, che cioè escludevano la finzione e l'intreccio narrativo, propri del cinema a soggetto. Interessante in proposito è la considerazione di Ansano Giannarelli, che data l'affermazione della dicotomia tra cinema di finzione e cinema documentario nel periodo immediatamente successivo all'introduzione del parlato. È a questo punto, infatti, che la parola comincia a prevalere sull'immagine e il cinema si «teatralizza», in esso prevale la «narratività», ovvero la capacità di raccontare. Poiché, poi, tali caratteristiche non vengono riconosciute al documentario, esso comincia ad essere considerato inferiore sul piano espressivo rispetto al film di finzione; da qui la sua marginalizzazione. Da questo momento, così, la parola «film» è riferita soltanto a tutto ciò che è riconducibile al cinema di finzione; il resto è «non-film». Ansano Giannarelli, *Altro cinema e non-film*, in Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, *Annali 1. A proposito del film documentario*, op. cit., p. 25.

⁵ *Ivi*, p. 47.

⁶ G. C. Pradella, *Il documentario attraverso le mostre*, in Flavia Paulon (a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia. Tendenze ed evoluzioni del film (1946-1956)*, Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1956, pp. 69-71.

lavoro), realizzati sia per scopi divulgativi, e quindi rivolti al pubblico medio delle sale, sia per scopi più strettamente scientifici e, pertanto, indirizzati soprattutto ad un pubblico specializzato (in questo caso, però, la produzione è numericamente inferiore). Ma nella definizione di documentari scientifico-divulgativi si possono far rientrare anche i primi film industriali, cioè quelli realizzati, per la prima volta in questi anni, dalle industrie: tali film, aventi scopi divulgativi o anche pubblicitari, non sempre si rivolgevano al pubblico delle sale, ma spesso erano indirizzati ai lavoratori dell'industria committente. I documentari riconducibili alla tendenza della «prosa d'arte», invece, erano più simili ad un esercizio di stile, paragonabili ad un elzeviro: la trasfigurazione visiva in forma lirica di un'impressione, di uno stato d'animo. I film di viaggio o di esplorazione s'ispiravano a cronache di viaggio in terre lontane; al fianco di questa categoria si possono collocare anche i documentari a carattere più spiccatamente turistico e folcloristico realizzati in giro tra le regioni d'Italia. Era questo il genere di opere che stimolava di più la fantasia del pubblico, o per i caratteri spettacolari ed esotici propri del reportage di viaggio, o per gli aspetti curiosi e divertenti del folclore regionale. Infine, il documentario d'arte è stato il genere che ha contato un numero assai ampio di lavori, spesso di alta qualità. In realtà, a tale proposito, si farebbe meglio a parlare di un macro-genere, all'interno del quale vanno distinti diversi tipi di opere: le narrazioni attraverso del materiale figurativo selezionato, i resoconti della vita o dell'opera di un artista, oppure le vere e proprie analisi critiche di un'opera d'arte (in quest'ultimo filone va segnalata l'esperienza di Carlo Ludovico Ragghianti con i suoi «critofilm») ⁷. Si può facilmente immaginare il prezioso valore divulgativo di cui i film sull'arte sono stati portatori, favorendo presso il pubblico medio la diffusione della cultura artistica ⁸. Gli autori più noti in questo settore sono stati Luciano Emmer ed Enrico Gras, che hanno spesso lavorato in coppia, ma anche Francesco Pasinetti, Glauco Pellegrini e Michele Gandin.

Quelli finora illustrati sono i generi nell'ambito dei quali negli anni del dopoguerra fu realizzata la parte più cospicua di documentari. Una serie di opere, come si può immaginare, innocua per le tematiche trattate e tale da rispondere ai dettami della classe politica dominante. Circostanza favorita dal fatto che in quest'epoca, come si vedrà meglio più avanti, lo Stato riesce a svolgere sulla produzione documentaristica un controllo notevole, tale da scoraggiare prodotti dai contenuti meno favorevoli al potere. Tuttavia, non sono mancati, seppur in numero nettamente inferiore ai precedenti, i documentari che hanno sfruttato l'immediatezza delle immagini per denunciare quello che nei difficili anni del dopoguerra nel Paese non andasse. A realizzare queste opere, un numero esiguo di autori, coraggiosi nell'utilizzare la non fiction come mezzo espressivo, alternativo al cinema di finzione, per affrontare tematiche scomode, di

⁷ U. Apollonio, *Il film sull'arte*, in F. Paulon (a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia. Tendenze ed evoluzioni del film (1946-1956)*, op. cit., p. 89.

⁸ Una funzione, quella di divulgazione dell'opera d'arte presso il grande pubblico, in cui credevano anche gli studiosi e i critici d'arte. Giulio Carlo Argan, in un suo intervento sulla rivista «Bianco e Nero», sottolineava proprio come il cinema, consentendo di mostrare di un'opera d'arte i diversi particolari ingranditi, le molteplici prospettive, o raffigurazioni luminose, oppure quanto sfugge all'occhio umano, fosse il mezzo illustrativo migliore tra quelli esistenti per divulgare la storia dell'arte. L'«esecuzione cinematografica» dell'opera d'arte figurativa, ovvero la sua trasposizione nella dimensione tipicamente cinematografica, consentiva alle opere d'arte, secondo Argan, di recuperare «miracolosamente la perduta capacità emotiva» e un contatto più diretto con ogni tipo di pubblico. In tal senso, concludeva lo studioso, «quando il cinematografo raggiungerà questa piena capacità di rivelazione della più profonda ed autentica essenza formale dell'opera d'arte, la moderna critica d'arte potrà dire di aver finalmente raggiunto l'obiettivo cui mira da quasi cent'anni: portare l'opera d'arte, nei suoi concreti e reali valori, al contatto delle masse e fare di essa un mezzo di educazione formale». Giulio Carlo Argan, *Cinematografo e critica d'arte*, in «Bianco e Nero», n. 7, Luglio 1949, pp. 14-18.

natura politica e sociale. Antonioni, Maselli, Vancini, Lizzani, Comencini, Risi e pochi altri hanno consegnato ai posteri opere notevoli, in cui a parlare sono la miseria, l'emarginazione di certe fasce della società, nonostante il miracolo economico, le tematiche resistenziali o, infine, le lotte sociali che sconvolgevano il Paese⁹. Se confrontato con la restante produzione documentaristica degli stessi anni, si tratta, però, come detto, di una goccia nel mare. Non stupisce, dunque, che proprio uno tra i registi più impegnati, Carlo Lizzani (allora anche militante del PCI e autore di diversi documentari di propaganda per il partito), nel lontano 1950, dalle colonne della rivista «Cinema» si domandasse, indignato, perché «proprio il documentario, la forma di cinema più immediata, più adattabile alle passioni del momento, abbia dato proprio in questi anni un'incredibile ospitalità agli orpelli e ai formalismi rigettati dai registi maggiori»¹⁰. Mentre nel nostro Paese, infatti, il neorealismo consegnava alla storia del cinema italiano opere di coraggiosa denuncia e straordinaria bellezza (il più delle volte rifiutate dalla classe di governo), il documentario si rifugiava in tematiche di comodo, abdicando alla nobile funzione di contribuire alla battaglia delle idee anche sugli schermi cinematografici.

Una lieve inversione di tendenza, rispetto alla situazione appena descritta, si verifica negli anni sessanta, quando il clima culturale più aperto e l'attenuarsi, in parte, delle pressioni politiche e censorie sulla produzione artistica favoriscono l'affermazione nei documentari di tematiche più scottanti. Sono, in sostanza, anni di ripresa del documentario italiano, che appare in molti casi più sciolto e disinibito, più incline a nuovi sperimentalismi linguistici e più sensibile ad argomenti fino a poco prima considerati tabù. Tornano alla ribalta, così, i temi politici, le lotte sociali, o i reportage sulla miseria ancora esistente nel Paese negli anni del boom economico¹¹. Per quanto concerne le tematiche politiche, gli anni sessanta vedono la nascita di una serie di documentari militanti, dal primo, *Scioperi a Torino* (1962) di Carla e Paolo Gobetti, fino alle esperienze cinematografiche dei contestatori del '68; queste ultime, una miscela di sperimentalismo amatoriale ed ideologia, nello spirito - tipico di quei tempi - della controinformazione¹². Accanto alle lotte sociali ed alle contestazioni si colloca un altro argomento difficile, la Resistenza, che nei primi anni sessanta torna a rivivere in diversi documentari, tutti a carattere storico e nel formato del lungometraggio di montaggio (cioè realizzati con materiale di repertorio). *All'armi siam fascisti* di Del Fra, Mangini e Miccichè, *Benito Mussolini: anatomia di un dittatore* di Mino Loy e *Benito Mussolini* di Pasquale Prunas sono solo alcuni dei titoli che riportano sugli schermi - tra mille difficoltà censorie - temi resistenziali e cari all'antifascismo¹³. In questo nuovo contesto si colloca, inoltre, un filone fondamentale, quello antropologico, che raggruppa opere accomunate dalla scoperta dei modi di vita, dei riti e delle credenze magico-religiose, nonché dalla denuncia della miseria e dell'emarginazione di molte zone depresse del Paese. È a questo filone e ai suoi ispiratori - Di Gianni, Gandin, Mingozzi, Ferrara, Mangini, Del Fra, solo per citarne alcuni - che va il merito di aver riscoperto il Mezzogiorno d'Italia: luogo di sopravvivenza di arcaismi culturali, ma anche terra di povertà e arretratezza. Elementi, questi ultimi, inconciliabili con l'aria di ripresa e di progresso che si respirava nel resto della penisola.

⁹ Giampaolo Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, Firenze, La Casa Usher, 1980, pp. 77-78.

¹⁰ Carlo Lizzani, *Il documentario alla retroguardia*, in «Cinema», n. 35, 30 Marzo 1950, p. 116.

¹¹ L. Miccichè, *Studi su dodici sguardi d'autore*, op. cit., p. 289.

¹² *Ivi*, p. 292.

¹³ *Ivi*, pp. 38-39.

Il volto vivace dell'Italia dello sviluppo e della liberalizzazione dei costumi, invece, rivive nei moltissimi film-inchiesta (soprattutto lungometraggi) che, sotto l'influenza delle teorie zavattiniane¹⁴ e del cinema diretto, per la prima volta in quegli anni, compaiono sugli schermi cinematografici italiani. Sono documentari che vanno alla scoperta delle variazioni nel costume e nella mentalità della gente, che s'interrogano sul mondo dei giovani, su quello femminile, sconfinando anche in tematiche fino a poco prima considerate tabù, come quelle sessuali. Si tratta, in sostanza, di qualcosa di nuovo sul piano espressivo, non del tutto estraneo alle influenze del giornalismo televisivo, che risponde bene alla curiosità e alla voglia di conoscenza ed emancipazione del pubblico italiano dell'epoca. A fare da apripista sono stati i due film collettivi, promossi proprio da Zavattini, *Le italiane e l'amore* (1961) e *I misteri di Roma* (1962-1963); dopo di essi seguono le opere, non sempre eccellenti, di autori come Gregoret, Caldana e Pasolini¹⁵.

I documentari di propaganda della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista Italiano, oggetto di questa ricerca, si pongono, per certi aspetti, a latere della classificazione sopra descritta. I filmati commissionati dai due partiti, infatti, rispondevano ad una finalità diversa da quella sottesa alle opere in precedenza descritte: essi nascevano per diffondere il verbo del partito ed i relativi temi di propaganda. Inoltre, se i primi erano destinati al pubblico delle sale (venivano, almeno sulla carta, proiettati prima dei film di finzione), i filmati propagandistici avevano un circuito di distribuzione diverso, legato alle sedi di partito e, in generale, ai luoghi deputati al dibattito politico. Sarebbe sbagliato, tuttavia, considerare l'insieme dei filmati di propaganda come un settore totalmente staccato e autonomo rispetto a quello più generale del documentario italiano. I punti di contatto non mancano. I nomi degli autori e delle case di produzione dei film di propaganda, ad esempio, in molti casi, si ritrovano anche nei titoli di testa, o di coda, di documentari non politici. Anche nello stile del racconto e nella sua evoluzione attraverso le varie epoche i parallelismi sono evidenti. I documentari di propaganda della DC e del PCI, insomma, seguono la stessa parabola vitale del documentario italiano, pur essendo governati da meccanismi comunicativi, produttivi e distributivi autonomi. Non a caso, la produzione di queste opere comincia a diminuire negli stessi anni in cui il documentario sparisce dalle sale, a causa di diversi fattori, primi fra tutti una legislazione non favorevole e l'influenza della televisione. Negli anni della sua forte affermazione, infatti, la tv, diventando il principale mezzo di informazione per il pubblico italiano, si appropria dello spirito fondamentale del documentario, ovvero il suo carattere informativo. Il piccolo schermo priva, così, il documentario delle tematiche ad esso care, e, assieme a quelle, attrae a sé gli artigiani delle immagini in movimento. In quegli anni, così, sono molti i registi, del documentario come del cinema a soggetto, che mettono la loro creatività al servizio della televisione. Ormai l'inchiesta, di qualunque tipo essa sia, non trova più spazio nel

¹⁴ Le teorie di Cesare Zavattini, relative al cinema come strumento di rivelazione della realtà, sono state senz'altro le più radicali nel panorama culturale italiano negli anni del dopoguerra. Zavattini, infatti, ha a lungo creduto e promosso un'idea di cinema spontaneo, in grado di inseguire e cogliere la realtà così come essa si palesa, senza alcuna forma di ricostruzione. La sua è, dunque, un'idea di macchina da presa che «ruba» frammenti di vita e riflette perfettamente la realtà, come farebbe uno specchio. Sono questi i fondamenti della teoria zavattiniana del «pedinamento della realtà». Inseguendo il mito di una cinepresa nelle mani di tutti, non solo dei cineasti, Zavattini immaginava un futuro possibile, nel quale il dominio della parola fosse scardinato a vantaggio dell'immagine e il cinema, fuggendo ogni forma di finzione o spettacolarizzazione, si limitasse a mostrare quanto è normale, quotidiano. Roberto Nepoti, *Storia del documentario*, Bologna, Patron, 1988, pp. 76-77.

¹⁵ L. Micciché, *Studi su dodici sguardi d'autore*, op. cit., pp. 40-41.

cinema documentario; il suo habitat più consono diventa il piccolo schermo¹⁶. Si consuma in questo modo la fase più acuta della crisi del documentario: negli anni settanta esso scompare del tutto dalle sale. Scompare, ma non muore. Continuerà a vivere, o meglio, a sopravvivere tra mille difficoltà, fino ai giorni nostri, in una produzione caotica e incerta, generata con difficoltà in un clima asfittico.

II.2 Una palestra per i principianti, un'opportunità per i veterani

Tra i limiti del documentario italiano, che ne hanno compromesso uno sviluppo effettivo, va senza dubbio individuata l'assenza di una scuola, o anche solo di una tradizione forte, in grado offrire spessore e riconoscibilità alle tante opere realizzate. La sensazione è che i numerosi lavori realizzati nel dopoguerra si disperdano nei mille rivoli di una produzione caotica e priva di grandi nomi di riferimento. Tutto ciò priva il documentario italiano di un «marchio di fabbrica», per così dire, come invece accade per le cinematografie di altri Paesi. All'estero si registrano il modello eccellente della scuola documentaristica britannica, le teorie di Dziga Vertov, o ancora la poetica di Flaherty e dei tanti prestigiosi documentaristi del panorama mondiale degli anni venti e trenta¹⁷. Per l'Italia, invece, all'occhio dello studioso contemporaneo si presenta un panorama di opere di diverso genere e spessore qualitativo, per quanto non privo di eccezionali capolavori. Non una tradizione, non un manifesto, non un proposito

¹⁶ *Ivi*, p. 42. Così, infatti scriveva Giacomo Gambetti su un numero di «Bianco e Nero» del 1963: «È probabile che la televisione sia una sede più adatta, per questo genere di film (i film-inchiesta, N.d.A.), per problemi di carattere tecnico, persino per le dimensioni ridotte dello schermo, che permettono un'intimità più diretta, una vicinanza più efficace tra reporter, ambiente, spettatore. [...] La televisione ha raccolto in proposito quasi tutta l'eredità del cinema, a cui rimangono disponibili solo pochi documentari sperimentali, o comunque riservati, per ironia della sorte, a un pubblico limitato di specialisti». Giacomo Gambetti, *I documentari*, «Bianco e Nero», n. 12, Dicembre 1963, p. 71.

¹⁷ È opportuno in tale contesto fare un breve cenno ai caratteri delle principali scuole o movimenti del documentario e alla poetica dei suoi maggiori esponenti. La scuola documentaristica per antonomasia è considerata quella britannica, nata negli anni trenta sotto l'impulso di John Grierson. Dopo il successo del suo documentario *Drifters*, Grierson costituì un movimento, raccogliendo attorno a sé alcuni giovani registi, animati da uno spirito comune. Tra questi si ricordano Basil Wright, Arthur Elton, Stuart Legg, Paul Rotha, John Taylor, Harry Watt, Donal Taylor, Edgar Anstey. La poetica della scuola britannica ruotava attorno ai concetti di educazione del pubblico e di propaganda, strumenti finalizzati a favorire, da una parte, la comprensione degli aspetti salienti di una società che diventava sempre più complessa e, dall'altra, la diffusione di valori e doveri civici fondamentali. Il documentario, in sostanza, volendo dare forma drammatica alla vita di tutti i giorni, piuttosto che agli avvenimenti straordinari (da qui il concetto di battaglia per il «dramma sulla soglia di casa»), era inteso come uno strumento al servizio di nobili scopi sociali. Come Grierson e i suoi seguaci, anche Ruttman in Germania, Flaherty in America, Eisenstein e Pudovkin in Russia, Cavalcanti in Francia, a partire dagli anni trenta esplorarono con la macchina da presa luoghi sconosciuti ai più e fecero conoscere agli spettatori aspetti della realtà più umili e comuni, ma per questo più veri. John Grierson, *Documentario e realtà*, (a cura di Fernaldo Di Giammatteo), Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1950.

Passato anch'egli alla scuola britannica, ma proveniente dagli Stati Uniti, Robert Flaherty è considerato il più grande documentarista di tutti i tempi, o anche il primo vero documentarista in senso stretto. Il suo modo di raccontare la realtà è generalmente considerato opposto a quello più spartano di Grierson (convinto che il documentario non dovesse avere finalità di carattere estetico). Le opere di Flaherty, infatti, nacquero da un'interpretazione della realtà in chiave romantica e lirica, pur non essendo estranee a tematiche di tipo politico e di denuncia. Per Flaherty lo scontro dell'uomo con la natura aveva in sé tutti i caratteri del dramma, pertanto, non sembrava necessario nessun ulteriore intervento del regista. L'opera di Flaherty e quella del russo Dziga Vertov sono considerate i contributi fondamentali nella storia del cinema alla definizione della nozione di documentario. Un'influenza importante sul documentario di tutti i tempi, infatti, è stata svolta anche da Vertov, un teorico, oltre che regista del settore. È sua la radicale teoria del Cine-occhio, secondo la quale il cinema dovesse essere uno strumento volto a cogliere la realtà nel suo manifestarsi, senza alcuna forma di mediazione. Il film, dunque, per Vertov si appropria della realtà, anche all'insaputa dei suoi protagonisti, e la rappresenta fedelmente. Tale concezione del cinema si coniugava con un'importante funzione sociale ad esso riconosciuta: quella di essere al servizio della massa. Non a caso Vertov iniziò la sua attività di documentarista subito dopo la Rivoluzione d'Ottobre in Russia e il suo fu un cinema al servizio del nuovo stato socialista e della relativa propaganda. R. Nepoti, *Storia del documentario*, op. cit..

comune, ma solo «individualità di rilievo», che si sono distinte - per altro sporadicamente - per capacità puramente individuali¹⁸. I più grandi documentaristi italiani, perciò, hanno lavorato in un clima di completo isolamento, portando avanti esperienze di ricerca del tutto personali. Inoltre, guardando ai nomi degli autori che hanno regalato alla storia del documentario italiano le opere più prestigiose, si scopre come pochissimi tra loro siano stati documentaristi in senso stretto. Se si eccettuano i nomi di Michele Gandin e di qualche altro, che hanno impostato la propria intera carriera cinematografica sulla realizzazione di documentari, è sorprendente «il fatto che a frequentare il documentario in Italia, senza complessi e con un certa continuità, siano stati soprattutto gli autori cinematografici *di finzione* esteticamente più inquieti, quelli che non hanno mai cessato di riformulare e interrogare il senso della realtà al cinema»¹⁹. Il documentario, dunque, è stato inteso da tali autori come un territorio di sperimentazioni linguistiche, o come una zona franca nella quale affrontare tematiche rifiutate dal cinema maggiore. Terreno fertile soprattutto per far germogliare motivi ideologici, o anche temi che raccolgono l'eredità del neorealismo negli anni della sua parabola discendente²⁰. È a queste motivazioni che si possono ricondurre i primi importanti documentari di Michelangelo Antonioni: *Gente del Po*, *N.U.*, *L'amorosa menzogna* e *Superstizione*. Oppure, degli stessi anni, a metà tra il realismo e il racconto lirico della realtà, i documentari d'esordio di due importanti autori della commedia all'italiana: *Bambini in città* di Luigi Comencini e *Barboni* di Dino Risi. O ancora, seguendo il modello del cortometraggio di Antonioni sul fiume Po, i documentari d'autore che negli anni cinquanta hanno tracciato un ritratto disincantato e violento delle difficili condizioni di vita presso il delta padano: tra questi, *Quando il Po è dolce* di Renzo Renzi e *Delta padano* di Florestano Vancini (l'autore che in assoluto dedicherà il maggior numero di cortometraggi alla vita attorno al delta del Po). Vanno citati, inoltre, i documentari dei fratelli Taviani e di Valentino Orsini sulla Resistenza (*San Miniato '44*), o sul mondo dei lavoratori sfruttati (*Carvunara, Lavoratori della pietra*)²¹. E ancora lungo potrebbe essere l'elenco dei principali registi italiani che, agli esordi, o già affermati, hanno frequentato in maniera sporadica, ma con risultati notevoli, il settore del cinema documentario.

Le frequentazioni saltuarie da parte degli autori più importanti del cinema italiano e, di conseguenza, la quasi completa assenza di documentaristi tout court fanno riflettere anche su un altro carattere del documentarismo italiano: il suo essere stato troppo spesso considerato un mero trampolino di lancio nel mondo del cinema, una fase preliminare, per così dire, di esercitazione, prima dell'agognato passaggio al cinema a soggetto. Se è vero, infatti, che alcuni autori hanno continuato a realizzare cortometraggi anche dopo il loro esordio e parallelamente all'attività nel campo della finzione (Antonioni, Pasolini, Rossellini), per i restanti, la maggioranza, non si può dire lo stesso. Il documentario, una volta utilizzato come «palestra», come territorio di sperimentazione, per mettere alla prova le proprie capacità o per farsi conoscere alla platea di critici e spettatori, è stato ben presto messo da parte, a tutto vantaggio dei lungometraggi a soggetto. Certamente anche questa circostanza ha contribuito a determinare la condizione di perenne

¹⁸ Claudio Bertieri, *Dieci anni di documentario in Italia (1955-1956)*, «Civiltà dell'immagine», n. 1, 1965, pp. 29-33, cit. in Giampaolo Bernagozzi (a cura di), *Il cinema allo specchio: appunti per una storia del documentario*, Bologna, Patron, 1985, pp. 94-95.

¹⁹ Serafino Murri, *Il documentario d'autore nel cinema italiano. Dal dopoguerra alla contestazione*, «Bianco e Nero», n. 1-2, Gennaio-Aprile 2001, p. 87.

²⁰ G. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal Neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, op. cit., p. 486.

²¹ S. Murri, *Il documentario d'autore nel cinema italiano. Dal dopoguerra alla contestazione*, cit., pp. 88-90.

debolezza e di scarsa autonomia del documentario italiano rispetto al cinema di finzione. Di ciò vi era consapevolezza già diversi decenni fa, quando intenso, sulle riviste specializzate, era il dibattito sull'argomento. Nel 1962 Leonardo Fioravanti si chiedeva perché ogni documentarista italiano, anche affermato nel settore, aspirasse al passaggio al lungometraggio a soggetto. Alla domanda seguiva l'auspicio

«che qualche buon documentarista continuasse a percorrere la sua strada fino in fondo, convincendosi che per fare un buon documentario si richiedono capacità di inventiva e di selezione, nonché una conoscenza profonda del linguaggio cinematografico, pari a quelle che sono necessarie per realizzare un buon film a soggetto. Il documentarista può, infatti, raggiungere le vette dell'arte e trasformarsi egli stesso in artista, sempre che creda in se stesso e nelle sue opere»²².

Evidentemente tale fiducia nelle potenzialità del documentario né allora né dopo è stata colta dagli autori italiani e l'appello accorato di Fioravanti, così come le parole di quanti, come lui, si affannavano in quegli anni nel dibattito in difesa del documentario, sono rimasti lettera morta.

II.3 I legami col neorealismo

Si è già detto che il documentario sia stato, soprattutto per alcuni affermati registi di cinema a soggetto, un mezzo espressivo importante per affrontare tematiche care al neorealismo, sia negli anni di maggiore produttività nell'ambito di tale tendenza, sia in quelli della sua decadenza. D'altro canto, sono evidenti le forti similitudini tra neorealismo e un certo tipo di documentario, quello più sensibile a tematiche politiche e sociali. Nell'immediato dopoguerra i film neorealisti e i documentari più impegnati hanno combattuto assieme la battaglia per la rivelazione della realtà, anche nei suoi aspetti più infimi e violenti. Il neorealismo portò una fortissima ventata rivoluzionaria nel cinema italiano, cambiandone per sempre il corso. Dopo gli anni del regime, durante i quali il cinema, lontano da ogni contatto con la realtà autentica, era stato prevalentemente il luogo dell'evasione fine a se stessa, il neorealismo diede corpo alla nuova esigenza di tanti cineasti di scendere per strada, tra le persone comuni, e di fare del quotidiano - della sua bellezza e delle sue brutture - il nuovo centro della narrazione cinematografica. Non più avvenimenti straordinari, non più attori patinati e lontani dalla realtà, non più scenari di cartapesta, o storie totalmente inventate e distanti dai modelli di vita della gente comune. Il neorealismo scelse di portare sullo schermo la vita degli uomini di tutti i giorni, quelli coi volti scavati dalla fame, i disoccupati, i disperati, insomma, l'umanità sofferente degli anni del difficile dopoguerra. Ecco perché elesse nel ruolo di suoi interpreti attori non professionisti, portò in strada la macchina da presa e fece sì che gli sceneggiatori si lasciassero ispirare dalla realtà, riducendo al minimo il peso della loro presenza nella narrazione filmica. Il quotidiano, la miseria, gli emarginati, le lotte sociali, la gente comune: non erano forse questi i temi cari anche al documentario più impegnato in quegli stessi anni? Condivisione d'intenti, dunque, si registrò tra documentario e neorealismo, favorita anche dal fatto che diversi cineasti italiani fossero impegnati contemporaneamente in tutti e due i settori. Ma pure comuni scelte stilistiche e tecniche (certamente dettate anche dalla penuria di mezzi con cui tutti si trovarono a lavorare) e uguali motivi ideologici. Non è un caso che le motivazioni a

²² Leonardo Fioravanti, *La faticosa strada del documentario italiano*, «Bianco e Nero», n. 1, Gennaio 1962, p. 21.

carattere sociale, che spinsero verso una forma di racconto della realtà improntata alla denuncia, abbiano avvicinato i documentaristi e gli autori neorealisti ai partiti di sinistra, mediante il tessuto connettivo dell'ideologia²³. I partiti di sinistra, e in maniera particolare il PCI, in quegli anni furono vicini al mondo del documentario, incoraggiandolo e sostenendolo anche produttivamente. Diversi furono i filmati finanziati, certamente anche per utili scopi di propaganda, dallo stesso PCI o dalle organizzazioni ad esso legate. L'ideologia, i temi, lo stile: il neorealismo e un certo documentario, dunque, guardarono alla dura realtà del dopoguerra con lo stesso sguardo²⁴. Anzi, in quegli anni si credette fortemente nella possibilità del documentario di essere, rispetto al cinema di finzione, lo strumento preferenziale (per la sua immediatezza nella ripresa della realtà e per la più rapida realizzazione) per indagare e scoprire una realtà italiana ancora sconosciuta. È per queste ragioni che Carlo Lizzani, dalla rivista «Cinema» nel 1950 - dunque in anni di pieno neorealismo - puntando l'indice verso quelle opere mediocri, inclini «agli orpelli e ai formalismi», si domandava perché proprio i documentari, nonostante le loro potenzialità, avessero rinunciato a partecipare alla rinascita del cinema italiano sotto la nuova spinta realista e alle battaglie ideologiche dell'epoca. Seppure nella mole di documentari italiani distingueva alcune notevoli eccezioni - tuttavia di numero assai limitato - Lizzani rivolgeva il suo invito accorato affinché il documentario si mettesse maggiormente a servizio della scoperta della realtà italiana, ancora troppo inesplorata e sconosciuta ai più²⁵. Ancora, qualche anno dopo, su un'altra rivista di cinema, Luigi Chiarini, rammaricandosi per i limiti censori e legislativi che continuamente lo mortificavano, individuava nel documentario uno strumento prezioso per la scoperta della realtà; tanto più prezioso alla luce della tendenza neorealista che caratterizzava il contesto cinematografico nazionale. Inoltre, Chiarini riponeva in un gruppo di giovani eccellenti documentaristi (tra cui Zurlini, Maselli, Renzi, Vancini e Gandin) le più vive speranze per il futuro del cinema italiano; mentre, nelle loro opere scorgeva «quella linfa che dovrebbe essere la sostanza del nostro miglior cinema. Un interesse umano per la vita che ci circonda, una volontà di comprensione, un acuto senso sociale che tende a far divenire protagonisti anche nel film gli umiliati e offesi [...], uno spirito critico e un equilibrio che fanno evitare i due grandi pericoli della retorica e della demagogia»²⁶.

Date queste premesse, non stupisce il fatto che quando il neorealismo, già tra il '52 e il '53, si eclissò, o comunque si trasformò in qualcosa di diverso rispetto a ciò che era stato nell'immediato dopoguerra, il documentario custodì ancora a lungo certe tematiche e certi stili del racconto che gli erano propri, addirittura fino agli anni sessanta. Il neorealismo morì, ma il documentario, anche se tra mille difficoltà, sarebbe

²³ Pasquale Iaccio, *Cinema e storia*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 135-136.

²⁴ Si possono citare diversi esempi di film neorealisti che presentano dei caratteri spiccatamente documentaristici. Tra questi è esemplare il caso de *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, ricco di una serie ampia di elementi che lo appartengono al documentario. Quando incominciò a lavorare al progetto, infatti, Visconti era intenzionato a realizzare un documentario. Solo in seguito optò per la forma del film a soggetto. Un altro celeberrimo film del neorealismo, *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini, è stato addirittura definito documentario, anzi «il più straordinario documentario di tutto il cinema italiano [...]». Che fosse un film anche a soggetto, nel senso che attori o personaggi presi dalla vita intervenivano a recitare una parte più o meno prestabilita dal copione (o altrimenti inventata dal regista), importa relativamente, dal momento che la qualità più eccezionale del film risiedeva nella violenza del documento, che sembrava sempre colto sul vivo (la battaglia di Firenze, i partigiani del Polesine), anche quando era invece il frutto di una paziente e ispirata ricostruzione». Fabio Carpi, *Cinema italiano del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1966, p. 71.

²⁵ «Non ci si venga a dire davvero che, dopo le scoperte dei nostri film maggiori, non ci sia più nulla da scoprire in Italia e spetti ormai ai documentaristi di dover soltanto disegnare variazioni eleganti su qualche oggetto d'arte». Carlo Lizzani, *Il documentario alla retroguardia*, «Cinema», n. 35, 30 Marzo 1950, p. 166.

²⁶ Luigi Chiarini, *Le amarezze del documentarista*, «Cinema Nuovo», n. 7, 15 Marzo 1953, p. 178.

vissuto ancora a lungo e fu suo il merito di portare per altri decenni l'eredità del neorealismo²⁷. Anzi, in qualche modo il documentario ne favorì un ulteriore sviluppo, più consono ai tempi, ormai profondamente mutati rispetto al dopoguerra²⁸. Il neorealismo prima e il documentario migliore poi, dunque, hanno contribuito, con la loro sinergia, alla trasmissione ai posteri dell'immagine di un'Italia che non sarebbe stata più la stessa. In particolare, per certi aspetti i due generi si integrano e si completano a vicenda nella rappresentazione della geografia dell'Italia: se il neorealismo, infatti, ambienta le sue storie soprattutto nei contesti urbani delle grandi città del Centro-Sud²⁹, il documentario scopre il mondo, sia dei centri urbani sia della provincia, del Nord d'Italia (si pensi, in quest'ultimo caso, a tutti i documentari ambientati sul delta padano), così come del Sud contadino ed arcaico (straordinariamente portato alla luce da quel filone antropologico che conobbe la sua produzione migliore tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta). Per tutte queste ragioni non si possono negare meriti ai documentari antropologici e sociali degli anni successivi alla fine del neorealismo. Il giudizio degli studiosi sulla questione, tuttavia, non è unanime. Analizzando i tre filoni fondamentali del documentario italiano dagli anni quaranta agli anni sessanta, quello antropologico, sociale e storico-resistenziale Ivelise Perniola³⁰ rileva come soltanto l'ultimo dei tre abbia subito una vera influenza da parte dello spirito neorealista (individuabile nei motivi antifascisti che lo hanno ispirato e nelle tematiche resistenziali da esso predilette). Il documentario antropologico, invece, essendo ispirato soprattutto dalle manifestazioni riconducibili alla sfera dell'irrazionale, dei rituali magico-religiosi, insomma, da tutto ciò che è straordinario e non quotidiano, manca di qualsiasi influenza da parte del cinema neorealista. Il documentario sociale (che comprende un numero molto ampio di lavori, da quelli di denuncia sulle difficili condizioni di vita nelle zone depresse del Paese, a quelli che indagano fenomeni sociali tipici della nascente società di massa, passando per i filmati che esplorano il mondo dei piccoli e comuni mestieri, o di categorie sociali specifiche), invece, dal neorealismo eredita solo l'attenzione per certi temi e, soprattutto, i caratteri estetici. Ne deriva, da parte del documentario sociale - fatte salve alcune rare eccezioni - un'adesione al neorealismo solo superficiale, forse motivata dal fatto che i tempi in cui esso è generato fossero profondamente mutati rispetto all'immediato dopoguerra. L'Italia non era più, negli anni cinquanta, il Paese sconvolto

²⁷ L. Micciché, *Studi su dodici sguardi d'autore*, op. cit., pp. 19-20. Cfr. anche P. Iaccio, *Cinema e storia*, op. cit., pp. 134-143 e P. Iaccio, *Cinema e Mezzogiorno*, in *Storia del Mezzogiorno*, vol. XIV, Napoli, Edizione del sole, 1992, pp. 341-344.

²⁸ Nel 1954, quando ormai il neorealismo viveva appieno la sua fase di crisi, o, secondo alcuni, era già del tutto scomparso, Brunello Rondi su «Cinema» affermava: «Le sue (del documentario, N.d.A.) opere migliori costituiscono comunque uno sbloccamento del neorealismo dal chiuso ambito di certi temi del dopoguerra, un'apertura appassionata di rappresentazioni verso forme e modi del vivere italiano e dei problemi italiani e di tutta un'Italia nascosta che il realismo dei lungometraggi tarda ancora ad affondare. [...] Legato alle sorti del neorealismo, il documentario italiano che attende ancora la sua vera ora, ne condivide speranze e preoccupazioni. Lungi dal costituire un suo sottofondo, è la zona artisticamente più sensibile delle nuove generazioni». Brunello Rondi, *Il documentario in Italia*, «Cinema», n. 133, 15 Maggio 1954, pp. 266-267.

²⁹ Così scrive Lizzani nella sua fondamentale opera sul cinema italiano: «Il tipo di realtà italiana che è protagonista del cinema neorealista è prevalentemente e - oserei dire totalmente - caratterizzata dai tratti di un'economia che vede ancora le città (che sono poi soprattutto Roma e Napoli) come grandi agglomerati di attività terziarie e burocratiche, centri di afflusso di immigrati dalle campagne, di disoccupati sottoccupati o sottoproletari. Come non può non essere in un paese che è ancora prevalentemente legato all'economia agricola e che vede le città come grandi centri di scambi e di apparati amministrativo-burocratici più che di concentrazione industriale». Carlo Lizzani, *Il cinema italiano 1895-1961*, Firenze, Parenti, 1953, pp. 268-269.

³⁰ Ivelise Perniola, *Oltre il Neorealismo: documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Roma, Bulzoni, 2004.

e ferito dalla guerra che il neorealismo aveva raccontato. La realtà riflessa nei documentari sociali è, pertanto, ormai priva di ogni forma di problematicità: un quotidiano spesso pacificato e tranquillizzante, quello che meglio si poteva offrire al pubblico medio delle sale e al filtro degli organismi governativi incaricati di concedere i nulla osta per la visione. Tra questo documentario e il neorealismo si crea allora uno scollamento: i motivi ispiratori e le scelte stilistiche sono gli stessi, ma la realtà sottostante è profondamente diversa. Il limite di tali opere, pertanto, è stato di non aver saputo adattare quei motivi neorealistici al nuovo contesto sociale e, in tal modo, di non aver compreso fino in fondo e saputo riflettere la complessa realtà italiana del periodo³¹.

II.4 Lo «scandalo» dei documentari, ovvero una legislazione sbagliata

Ogni discorso sul documentario italiano del dopoguerra non può prescindere dalla considerazione di quell'insieme di leggi che ne hanno regolato il corso. Il sistema di provvedimenti legislativi, susseguiti dal 1945 al 1965, infatti, è considerato la principale causa dei limiti e del mancato sviluppo di tale settore. Essi, infatti, ancorando il documentario ai sovvenzionamenti economici elargiti dallo Stato, ne hanno fatto un prodotto di natura ibrida, collocato a metà tra l'intervento statale e l'iniziativa privata; il documentario, in sostanza, non ha mai goduto di un proprio mercato, nel quale una libera concorrenza avrebbe garantito la qualità del prodotto (come in genere, secondo i principi dell'economia, avviene in un qualunque libero mercato). Inoltre, il flusso costante di denaro pubblico elargito in suo favore lo ha reso uno strumento di arricchimento di alcune case produttrici e, in certi casi, di distributori ed esercenti. In presenza di questi condizionamenti il documentario ha rappresentato negli anni del dopoguerra più un terreno di speculazione che un settore orientato al perseguimento di finalità artistiche e culturali.

Il primo dei provvedimenti legislativi che inaugura il flusso di contributi statali è dell'immediato dopoguerra. Si tratta del decreto legge n. 678 del 5 Ottobre 1945. Esso stabiliva per il documentario un rimborso del 3% sul totale degli incassi ottenuti dal lungometraggio a soggetto cui era abbinato, per un periodo di tempo pari a quattro anni dalla prima proiezione. Le ragioni di tale intervento economico dello Stato erano giustificate, per certi aspetti, da nobili intenzioni, poiché si voleva fare del documentario uno strumento informativo, culturale e didattico in favore del pubblico delle sale, oltre che il luogo di formazione dei nuovi quadri artistici³². A questo provvedimento va anche il triste demerito di aver definito l'identità temporale del documentario italiano: a partire dal decreto del '45 e con poche sostanziali variazioni nei provvedimenti legislativi successivi, esso è ingabbiato nei limiti dei 10 minuti, al punto che da tale momento in poi si possa parlare, per la produzione del settore, esclusivamente di «cortometraggio». In realtà, ai limiti imposti dalle leggi si aggiungono quelli dei produttori, distributori ed esercenti. I primi, infatti, sfruttando il cortometraggio come strumento di arricchimento e, pertanto, cercando di risparmiare quanto più possibile sulla sua realizzazione, generalmente non permettevano che esso fosse più lungo di 11 minuti (pari a 300 metri di pellicola, l'equivalente di un solo rullo). Inoltre, l'utilizzo di più di una bobina andava incontro alle resistenze degli esercenti, in generale restii a

³¹ *Ivi*, pp. 252-253.

³² Associazione nazionale autori cinematografici (Anac), *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, Roma, 1966, pp. 4-5.

proiettare i cortometraggi, avvertiti come un'imposizione, oltre che una perdita di tempo nello spazio dello spettacolo in sala³³. La regola della formula 10', non un minuto di più né uno di meno (in tal caso non si poteva beneficiare dei contributi dello Stato) è tanto rigida quanto mortificante per gli autori. Si può immaginare quante siano state le occasioni in cui essi abbiano dovuto «allungare il brodo», o sforbiciare forzatamente le opere, costringendole in sintesi eccessive, a tutto danno dell'approfondimento delle tematiche trattate e della qualità del prodotto.

La legge n. 379 del 16 Maggio 1947 si conforma per molti aspetti al dettato del provvedimento del '45 e introduce come novità principale il Comitato tecnico, incaricato di premiare i cortometraggi meritevoli, escludendo quelli «sforniti dei requisiti minimi di idoneità tecnica e artistica». Fanno parte di tale Comitato rappresentanti del governo, dell'industria cinematografica, degli esercenti e soltanto un rappresentante della categoria dei critici cinematografici (peraltro con parere meramente consultivo). Insomma, «si profilano già i pericoli di una burocrazia di stampo ministeriale»³⁴ e, nonostante nel corso degli anni la composizione del Comitato sarà modificata parzialmente per offrire più spazio a rappresentanti degli autori e dei critici cinematografici, esso resterà tristemente noto per le sue valutazioni facilmente condizionabili da influenze politiche e per i verdetti inclini a premiare opere di scarso a valore artistico, a tutto svantaggio di quelle troppo scomode sul piano tematico, seppure premiate a festival e rassegne internazionali.

La legge n. 958 del 29 Dicembre 1949, più nota come legge Andreotti, introduce alcune novità. In primo luogo, un contributo statale più ricco: al 3% del passato si aggiunge un ulteriore 2%, teoricamente da attribuire ai soli cortometraggi di «eccezionale valore artistico e tecnico», ma programmaticamente assegnato a tutti i prodotti³⁵. Inoltre, con questa legge inizia quel processo per cui si privilegerà nettamente il colore a danno del bianco e nero (sebbene quest'ultimo, sul piano espressivo del documentario, in molti casi sia considerato da preferire al colore). È nel periodo di durata di questa norma - più di sei anni - che si forma e si rafforza l'oligopolio di poche case produttrici e i denari pubblici avvantaggiano, oltre i pochi produttori, anche distributori ed esercenti, spesso tra loro alleati, a tutto danno della piccola produzione indipendente (il più delle volte quella più incline a produrre documentari impegnati e di notevole valore artistico)³⁶. Sono, inoltre, gli anni della spesa folle dello Stato, che però si spreca e si distribuisce in maniera disomogenea sui cortometraggi italiani: avvantaggiati sono quelli delle case monopolizzatrici - che arriveranno a guadagnare per ciascuna opera anche venti o trenta volte tanto la spesa iniziale per la realizzazione - mentre i lavori della produzione indipendente, spesso di rilievo, premiati dal giudizio della critica, soccombono all'esclusione dalla programmazione obbligatoria³⁷. La corsa ai miliardi e la sete di guadagno rappresentano anche le principali responsabili della politica del risparmio, attuata dai produttori, a tutto danno della qualità del prodotto. Si bada alla quantità piuttosto che alla qualità e i

³³ *Ivi*, p. 13.

³⁴ G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, op. cit., p. 118.

³⁵ Associazione nazionale autori cinematografici (Anac), *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, op. cit., p. 7.

³⁶ «Durante la legge Andreotti la speculazione funzionava in questi termini: alcune case monopolizzatrici del settore (Edelweiss, Documento, Astra, Sedi, Gamma) e alcuni noleggiatori fecero un accordo con la distribuzione per l'abbinamento esclusivo dei documentari, promossi dal comitato tecnico, ai film di maggiore incasso. Da una parte il cartello dei produttori era garantito rispetto alla concorrenza degli *indipendenti*, dall'altra parte gli esercenti - secondo tale accordo - incassavano in cambio circa l'uno per cento dei rimborsi erariali». *Ivi*, pp. 7-8.

³⁷ G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, op. cit., p. 119.

documentaristi, dovendosi adeguare al diktat di lavorare in fretta e con poche spese per la produzione, subiscono le umiliazioni più pesanti. Pagati con scarsissimi compensi, tra l'altro ricevuti in gran ritardo, gli autori in questi anni fanno i conti con scarsità di attrezzature tecniche per la ripresa, troupe limitatissime (in genere oltre il regista, un operatore ed un elettricista) e limiti ferrei al quantitativo di pellicola a disposizione. Anzi, non sono rari i casi di cortometraggi realizzati addirittura con spezzoni di pellicola di scarto, magari avanzati dalla realizzazione dei lungometraggi di finzione. Inoltre, gli spostamenti geografici sono ridotti al minimo: questo può spiegare perché moltissimi cortometraggi girati in quegli anni avessero come ambientazione la città di Roma. E se c'era la possibilità di spostarsi, il tempo a disposizione per la permanenza era ridottissimo (due giorni al massimo), mentre appariva ovviamente esclusa la possibilità di fare sopralluoghi prima di iniziare a girare³⁸. Si capisce bene quanto tutte queste limitazioni si ripercuotessero sul valore artistico e tecnico dei documentari. Il più delle volte arrivavano nelle sale opere noiose sul piano tematico, stilisticamente piatte, incapaci di suscitare il piacere e la curiosità dello spettatore. In pasto al pubblico erano serviti successioni di immagini da «cartolina» (espressione, questa, molto utilizzata in quegli anni da buona parte della critica più severa verso questa degenerazione del documentario), che esaltavano le bellezze paesaggistiche nazionali, oppure filmati di una propaganda malcelata (a vantaggio, ovviamente, del partito di governo), o sfacciatamente pubblicitari, opere prive di qualsiasi approfondimento culturale del tema trattato³⁹. Da tali premesse si comprende lo scarso gradimento del pubblico nei confronti dei cortometraggi, accolti con sbadigli, o addirittura con schiamazzi e proteste. Una buona giustificazione, quest'ultima, addotta dagli esercenti per non proiettare i documentari, che pure, tuttavia, dati gli obblighi di legge, erano iscritti nei borderò, per ingannare lo Stato che ne imponeva la programmazione⁴⁰. L'assenza di gradimento e l'impossibilità di vedere con regolarità i cortometraggi nelle sale spiegano anche perché in Italia non si sia mai formato un pubblico del documentario⁴¹. Tutti i paradossi che

³⁸ Associazione nazionale autori cinematografici (Anac), *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, op. cit., pp. 14-17.

³⁹ Sull'approssimazione e sui pesanti limiti dei cortometraggi, realizzati dagli autori più inclini al compiacimento dei produttori, appare eloquente un sarcastico commento di Guido Guerrasio in un celebre articolo apparso nel 1950 sulla rivista «Cinema». «È una triste realtà, quella che fa percorrere chilometri e chilometri ai documentaristi d'ingegno per poter realizzare un documentario onesto, mentre è sufficiente ad un ambizioso scagnozzo di farne quattro mediante un breve accordo telefonico, garantendo che il lavoro sarà fatto con un costo irrisorio perché si risparmia sulla pellicola in quanto scaduta, perché si può fare a meno di una buona musica, perché lo *speaker* lo può fare la zia, perché non occorre che la fotografia sia perfetta, perché il montaggio dei documentari può essere approssimativo, e infine perché non occorre spostarsi troppo da Roma per fare un documentario. Tanto, dicono, il Comitato tecnico non ci bada. E infatti abbiamo veduto, quest'estate, in una sala di Roma, un documentario ributtante sulle bellezze della capitale, per il quale gli autori non si erano neppure preoccupati di muoversi da casa: molte riprese, fra cui quella della Scala Santa, erano state girate su *fotografie!*» Guido Guerrasio, *Lo scandalo dei documentari*, «Cinema», n. 53, 30 Dicembre 1950, p. 359.

⁴⁰ G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, op. cit., p. 120.

⁴¹ Oltre alla scarsa qualità delle opere proposte, infatti, pesava sui cortometraggi l'imprevedibilità con cui erano proiettati, dettata dal libero arbitrio degli esercenti. Inoltre, le stesse modalità con cui il documentario arrivava nelle sale escludevano del tutto un ruolo attivo da parte del pubblico, che veniva considerato il mero utente finale di un prodotto selezionato - e perciò imposto - dall'alto. Ma di fronte ai documentari di buona fattura, il pubblico italiano ha saputo dimostrare il suo interesse, a prova del fatto che la scarsa attenzione rivolta al cortometraggio non fosse riconducibile ad una assoluta intolleranza verso qualsiasi prodotto cinematografico diverso dai film di finzione. Illuminanti, in tal senso, sono le parole di Adelio Ferrero sulla rivista «Cinema Nuovo»: «Migliaia di persone si sono affollate (a Reggio Emilia e a Genova) fuori di una sala dove si proiettava un documentario (*Il cielo, la terra* di Ivens) tanto che per accontentarle tutte si dovette ripeterlo più di una volta nella stessa serata. Il pubblico italiano, è noto, non ama il documentario, lo sopporta o lo fischia. Solo che questa volta si trattava di un documentario inconsueto: quaranta minuti di immagini e di suoni del Vietnam del Nord, proposti da un grande cineasta olandese [...] Il fenomeno va meditato con una certa attenzione. Perché, anzitutto, costituisce una smentita sferzante alla tesi di comodo, cara in egual misura ai programmatori della *persuasione* e a certi *apocalittici*, che vorrebbe il pubblico

segnano la vita del genere in questi anni sono puntualmente denunciati soprattutto sulle riviste di settore. Si deve ad esse la dura battaglia - combattuta a suon di articoli al vetriolo, proposte per riformare le leggi e appelli ai politici interessati - combattuta contro lo «scandalo» (parola spesso utilizzata) del documentario italiano⁴².

La legge successiva, quella del 31 Luglio 1956, la n. 897, apporta alcuni sostanziali cambiamenti, volti ad eliminare l'oligopolio, a favorire la produzione indipendente e a porre rimedio agli incassi esagerati in favore di pochi cortometraggi. Tali obiettivi sono perseguiti attraverso l'eliminazione delle percentuali sugli incassi e l'istituzione di una serie di premi - di numero limitato - per i produttori; anche per gli esercenti la legge prevede abbuoni. I risultati del nuovo provvedimento, per certi aspetti, non tardano ad arrivare: la qualità dei cortometraggi che giungono nelle sale pare migliorare, anche grazie al fatto che più spazio è concesso alla produzione indipendente e che muta la composizione interna delle commissioni che attribuiscono i premi (aumenta il numero di figure appartenenti al mondo della cultura)⁴³. Ma molti altri limiti del passato restano, tra cui la finta programmazione nelle sale. Inoltre, a causa del numero limitato di premi, la produzione scende numericamente in maniera rilevante⁴⁴.

esclusivamente attratto da James Bond, dall'agente Flint o dagli western all'italiana, e dunque responsabili del cattivo gusto dilagante e del livello bassissimo dell'odierno consumo cinematografico. Il caso Ivens dimostra, invece, che ogni qual volta esista la volontà di provocazione sul terreno dei grandi problemi e delle drammatiche alternative dell'oggi, la provocazione viene avvertita e raccolta spesso al di là dei termini previsti. [...]». Adelio Ferrero, *Joris Ivens contro i Bond e i western all'italiana*, «Cinema Nuovo», n. 181, Maggio-Giugno 1966, p. 177.

⁴² Una prima importante proposta per rimodulare la legge vigente compare su un numero di «Cinema» del 1950. Alla sua base ci sono alcune fondamentali preoccupazioni: «realizzare effettivamente gli scopi che giustificano le ampie provvidenze previste dalla Legge [...], elevare il livello del documentario italiano [...], evitare entro i limiti del possibile la speculazione [...], impedire lucri sproporzionati e indipendenti dalla qualità e dai costi [...], dare un minimo di sicurezza economica alle Case di produzione dei documentari [...], contribuire allo sviluppo di tutte le iniziative cinematografiche di carattere educativo ed artistico». *Riformare la legge sul documentario*, «Cinema», n. 50, 15 Novembre 1950, p. 264.

Si ricollega a questa proposta anche un altro articolo, scritto da Guido Guerrasio e apparso sulla stessa rivista appena poco tempo dopo. In esso, non solo si ribadisce l'importanza di una modifica della legge («Mi sembra chiara e importante, perché ragionata sulle esigenze tecniche del problema, la proposta di riforma alla Legge in vigore che un gruppo di documentaristi ha reso noto proprio su questa rivista...»), ma si fa appello anche alla costituzione di una «Unione dei documentaristi» («Occorre formare una ferrea Unione dei documentaristi italiani che si preoccupi a fondo di risolvere tutti i problemi, e di impedire tutti gli abusi che tornano a danno della loro attività e del buon nome della categoria»). G. Guerrasio, *Lo scandalo dei documentari*, cit., p. 360.

Gli appelli che si susseguono in questi anni cadono sostanzialmente nel vuoto. Fallisce nel 1952, infatti, per gli ostacoli frapposti dall'allora Sottosegretario allo spettacolo Giulio Andreotti, il tentativo di riformare la legge («In collaborazione con deputati e senatori di ogni tendenza e con i rappresentanti delle organizzazioni sindacali competenti, fu elaborato, sul corso del 1952, un progetto di legge (vedi progetto Delli Castelli, Ariosto, Corbi, ecc.). [...] Ma la presentazione del progetto fu enormemente ritardata per una incomprensibile resistenza dell'allora Sottosegretario allo spettacolo, e quando finalmente la presentazione avvenne, la Camera si sciolse»). *Lo scandalo dei documentari*, «Cinema Nuovo», n. 23, 15 Novembre 1953, p. 295.

Tra il '53 ed il '54, in prossimità della scadenza della legge del '49, si moltiplicano ulteriormente gli appelli sulle riviste specializzate, affinché si dia al settore del documentario un nuovo ordinamento giuridico - piuttosto che delle contingenti leggi-tampone - in grado di spazzare via tutti i limiti di quello precedente. La proposta di legge Delli Castelli-Corbi-Ariosto è così «ripresentata in Parlamento, corredata da altre firme, quelle degli onorevoli Melloni, Mazzali, e integrata di nuovi punti». *Dialogo o monologo?*, «Cinema», n. 127, 15 Febbraio 1954, p. 61.

L'attesa per una nuova legge, tuttavia, nonostante i buoni auspici della stampa specializzata, si fa attendere ancora per un po'. Solo nel 1956 essa arriva, ma la sua impostazione di fondo (abolizione della percentuale sugli incassi ed istituzione di un numero fisso di premi) non convincerà («Quella proposta della nuova legge sarebbe dunque una cura radicale, che si può così riassumere: per stroncare la speculazione sui documentari aboliamo i documentari!»). *Il documentario vaso di coccio*, «Cinema Nuovo», n. 72, 10 Dicembre 1955, p. 408.

⁴³ Associazione nazionale autori cinematografici (Anac), *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, op. cit., pp. 9-10.

⁴⁴ Duro è il commento di Guido Guerrasio sulla rivista «Cinema Nuovo» a proposito della nuova legge. Egli, infatti, afferma come essa contenga in sé una «parzialità congenita», poiché, con un numero limitato di premi, inevitabilmente molti documentari restano esclusi dai sovvenzionamenti statali, con notevoli perdite per i produttori che avevano già investito in quelle opere. All'estensore dell'articolo «interessa soprattutto dimostrare [...] come il numero dei premi non corrisponda al numero delle opere qualitativamente valide e come ciò sia convalidato dalla

Il provvedimento legislativo che segue pare assommare a sé tutti i limiti di quelli che l'avevano preceduto. La legge n. 1097, del 22 Dicembre 1959, ritorna, infatti, alla percentuale del 2% sugli incassi del film cui il cortometraggio è stato abbinato, da riscuotere per la durata di tre anni, con la previsione, però, di un tetto massimo, pari a 4.500.000 di lire per i cortometraggi a colore e di 2.000.000 per quelli in bianco e nero. Ma il numero limitato dei documentari ammessi alla programmazione obbligatoria, appena 200, e dei premi previsti per alcuni tra questi (120), nonché la corsa per presentare quanto prima i cortometraggi alle commissioni (tali vantaggi si ottenevano, infatti, in base all'ordine di tempo con cui era presentata la domanda di revisione) rappresentavano limiti pesanti, che compromettevano ancora una volta la buona funzionalità del sistema⁴⁵.

Tra mille scandali per cui la miopia delle commissioni escludeva, per ragioni politiche, documentari di prestigio, preferendogli quelli meno impegnati ideologicamente, si arriva alla legge conclusiva, la n. 1213 del Novembre 1965. Essa, ancora una volta, prevedeva un numero limitato di premi attribuiti ai cortometraggi mediante una graduatoria. Il provvedimento del '65 segna la scomparsa definitiva del documentario dalle sale: pur finanziati dallo Stato, i cortometraggi divengono completamente latitanti⁴⁶. I registi lavorano tra mille difficoltà e il numero delle opere prodotte diminuisce notevolmente, a causa anche degli immensi ritardi (si parla addirittura di cinque, sei anni) con cui ai produttori sono consegnati i premi. Il documentario, così, viene lasciato morire lentamente nel corso degli anni settanta, fino ad abbandonare per sempre gli schermi cinematografici italiani.

II.5 La censura

Assieme ad un sistema legislativo errato contribuiscono a rendere ancor più difficile la vita del documentario italiano gli innumerevoli limiti censori, che negli anni del dopoguerra ingabbiarono e, in certi casi, soffocarono completamente la creatività e le idee di molti documentaristi. Quando si parla di censura del documentario non si fa esclusivamente riferimento alla censura tradizionale (quella amministrativa, espressione delle famose omonime commissioni), ma a un sistema più ampio di regole e condizionamenti, che, implicandosi gli uni gli altri, rappresentarono a lungo una gabbia costrittiva in grado di limitare la libertà d'espressione del documentario.

La censura amministrativa, nata con un provvedimento legislativo subito dopo la guerra, svolge un ruolo chiave in quegli anni in tutto il cinema italiano, sia di finzione sia documentaristico. Riproponendo sostanzialmente molti principi di origine fascista, essa condanna la produzione cinematografica politicamente più scomoda al silenzio, o, nella migliore delle ipotesi, a tagli e modifiche di soggetti e sceneggiature⁴⁷. Non

stessa commissione», visibilmente in difficoltà nel dover attribuire un numero limitato di premi (poco più di un centinaio) a così tanti cortometraggi presentati alla selezione. Per di più, secondo Guerrasio, a nulla valeva il fatto che i documentari esclusi dai premi potessero avvalersi in ogni caso della programmazione obbligatoria, data l'annosa indisposizione degli esercenti a proiettare i cortometraggi prima dei film. G. Guerrasio, *Scaglio la mia pietra*, «Cinema Nuovo», n. 119, 1 Dicembre 1957, pp. 281-284.

⁴⁵ G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, op. cit., p. 122.

⁴⁶ *Ivi*, p. 125.

⁴⁷ La legge in questione è la n. 379 del 16 Maggio 1947, approvata dalla Costituente. Essa stabiliva l'attribuzione di molti compiti circa le questioni cinematografiche ad un Ufficio centrale per la cinematografia, istituito presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri. Tra tali competenze figuravano la concessione del nulla osta per la proiezione in pubblico e per l'esportazione all'estero dei film italiani; queste valutazioni erano attribuite di competenza a speciali

meravigliano tali provvedimenti in anni caratterizzati da un clima politico incandescente. La forte contrapposizione tra i partiti di sinistra e il partito di governo, la Democrazia Cristiana, si rifletteva nel mondo della cultura e della realtà sociale in uno scontro a viso aperto tra lo spirito antifascista e progressista di una parte della società civile e l'atteggiamento più conservatore di altre componenti sociali. In un tale contesto, il partito al potere utilizzò qualunque strumento a propria disposizione per porre sotto controllo, nel campo dell'espressione artistica, le voci più pericolose e potenzialmente eversive. Si spiega così l'ostracismo subito dai film del neorealismo, che troppo crudamente denunciavano le brutture e le miserie dell'Italia di quegli anni. Preoccupata di difendere il decoro nazionale e l'immagine dell'Italia all'estero, la classe dirigente condannò in molti casi i capolavori del filone neorealista, accusandoli di proporre tematiche negative se non addirittura morbose⁴⁸. Alla base di tali atteggiamenti vi era una concezione del cinema come strumento di pura evasione, che, più che denunciare o svelare la realtà, dovesse semplicemente divertire e far svagare il pubblico, desideroso di dimenticare il passato difficile della guerra. Così anche il documentario politicamente schierato, o votato alla denuncia sociale, incappò in diverse occasioni nelle maglie della censura amministrativa. In realtà i casi di intervento sui documentari e cortometraggi da parte della censura non sono stati numerosissimi: circostanza, questa, che può essere spiegata dal fatto che il cortometraggio fosse già «terreno di caccia pressoché monopolizzato da ambienti protetti dal governo»⁴⁹. Tuttavia, a fare le spese della censura miope e conservatrice furono soprattutto certi lavori imperniati su tematiche sociali o resistenziali. Per motivare tale ostracismo, il censore si appellò alla necessità di pacificare gli animi e di impedire la circolazione di messaggi che potessero incentivare l'odio di classe, in anni caratterizzati da forti conflitti sociali. Così, in nome di tali principi, *Giorni di gloria*, lungometraggio documentario sulla Resistenza, vide sparire le proprie pratiche ministeriali; *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* di Fausto Fornari non riuscì ad entrare nel circuito della distribuzione, nonostante avesse avuto diversi riconoscimenti, compreso un premio a Venezia; i fratelli Taviani e Valentino Orsini dovettero interrompere la lavorazione di *San Miniato '44* a causa dell'intervento della curia e della prefettura, cosicché il documentario arrivò incompleto sugli schermi⁵⁰. Carlo Di Carlo ebbe l'obbligo addirittura di presenziare in questura, per fornire ai funzionari di pubblica sicurezza particolari ed informazioni circa la realizzazione del suo documentario *La Menzogna di Marzabotto*⁵¹. Ancora, *Ceneri della memoria* di Alberto Caldana fu smembrato in tre parti dalla distribuzione (per le annose esigenze di metraggio imposto ai documentari) ed ottenne i visti della censura solo a condizione che la sua proiezione nelle sale fosse fatta precedere da apposite segnalazioni ai commissariati. A *Delta padano* di Florestano Vancini, infine, non solo

commissioni di primo e secondo grado. La legge, in sostanza, istituiva la censura amministrativa italiana che rimarrà pressoché inalterata (nonostante interverranno per correggerla anche altri provvedimenti legislativi) fino alla metà degli anni sessanta. I contenuti di questa legge, che nella sua applicazione prevedrà una casistica censoria assai ampia, uniti alla circostanza per cui molti ex burocrati fascisti negli anni del dopoguerra tornarono a prendere possesso delle poltrone occupate un tempo, danno l'idea dei limiti cui fu sottoposta la libertà d'espressione nell'Italia di quegli anni. Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974, pp. 67-68.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 70-71.

⁴⁹ G. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal Neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, op. cit., p. 87. Così, infatti, prosegue l'autore: «non è un caso che, complessivamente, sommando tutti i medio e cortometraggi censurati e le attualità, non si raggiunga il centinaio, con punte elevate soltanto nella sfera del vilipendio (ma di chi?) e dell'erotismo e con un indice che sfiora lo zero per quanto riguarda gli ambiti religiosi, politici, sociali, ecc.».

⁵⁰ M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, op. cit., pp. 98-100.

⁵¹ *Ivi*, p. 181.

non fu concesso di uscire dal mercato nazionale ma, sebbene approvato dalla censura, non venne neppure proiettato nelle sale⁵². Sono questi solo alcuni dei molti esempi che si potrebbero citare a proposito dei limiti nella circolazione che un certo tipo di documentario subì in quegli anni. A farne le spese, ovviamente, anche i filmati di propaganda del Partito Comunista Italiano, il principale antagonista del partito di governo. Eloquenti, in tal senso, sono le parole del comunista Sereni pronunciate in Senato il 25 maggio del '49. Sereni parla di ingiustificati tagli apportati dalla censura al documentario prodotto dal PCI, in occasione del ritorno alla politica di Togliatti dopo l'attentato del 1948, dal titolo *Togliatti è ritornato*. Sereni cita anche di un altro filmato prodotto per scopi elettorali dal suo partito, *Chi dorme non piglia pesci*, di cui la censura aveva impedito la circolazione. Così come fa riferimento a *La lunga lotta*, realizzato dalla Federterra sulle lotte dei contadini per la riforma agraria, cui era stata impedita la circolazione, perché accusato di fomentare l'odio di classe⁵³.

La censura amministrativa trovò un suo infallibile alleato nel mercato. Intendendo con quest'ultimo concetto l'insieme della produzione, della distribuzione e dell'esercizio, parlare di censura del mercato significa fare riferimento a tutte quelle limitazioni, imposte al documentario, che si riconducono a ragioni meramente economiche, in altre parole, alla ricerca del profitto⁵⁴. Per quanto riguarda la produzione, si può bene immaginare come i documentari di maggiore qualità artistica ed incentrati su tematiche potenzialmente fastidiose per il potere dominante avessero scarsa probabilità di esistenza in un panorama caratterizzato dalla preponderanza di poche case monopolizzatrici, tacitamente legate al potere e interessate soprattutto al lucro. Sfavoriti diventavano, così, i pochissimi produttori indipendenti, quelli in genere più inclini a produrre documentari impegnati e tematicamente coraggiosi. Inoltre, sulla produzione cinematografica italiana, anche del cinema a soggetto, influì moltissimo in quegli anni la censura amministrativa. Anzi, si può dire che, tra gli strumenti d'azione di cui quest'ultima disponeva, quello del controllo sulla produzione fu il più utilizzato ed efficace. Il sistema funzionava mediante l'abusato meccanismo della censura preventiva, attuata ovviamente in via ufficiosa: essa consisteva in un insieme di pressioni, mal celate sotto le vesti di suggerimenti amichevoli, esercitate sui produttori e volte a contrastare quei film che agli organismi di censura facevano storcere il naso⁵⁵. Si comprende bene, allora, perché i produttori, che nei film a soggetto e nei documentari investivano danaro con alti livelli di rischio, preferissero sostenere opere che sapevano i censori non avrebbero ostacolato. Ciò può spiegare anche perché negli anni cinquanta moltissimi furono i film di finzione leggeri e disimpegnati⁵⁶ e i documentari di scarso spessore, se non addirittura di propaganda favorevole al partito di governo, approdati sugli schermi⁵⁷. Ma il mercato non immolò all'altare del profitto soltanto le opere mai

⁵² G. Bernagozzi, *Leggi, monopoli e censure per e contro il documentario* in *Cinema e potere. La censura cinematografica in Italia: 1945-1962*, Convegno di Ferrara, 1979, cit. in G. Bernagozzi (a cura di), *Il cinema allo specchio: appunti per una storia del documentario*, op. cit., pp. 148-149.

⁵³ *Ivi*, p. 147.

Interessante, in tal senso, l'esperienza nella produzione e distribuzione cinematografica operata dall'Unitefilm, una struttura nata per volontà del PCI negli anni sessanta. Tale iniziativa nasceva proprio dalla necessità del Partito Comunista di poter usufruire di un'autonoma struttura produttiva e distributiva, che consentisse la circolazione di opere documentaristiche di proprio interesse, aggirando i limiti e le imposizioni della produzione e distribuzione tradizionali. Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, *Annali 4. Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda*, Roma, 2002.

⁵⁴ Aldo Bernardini, Sergio Frosali, Bruno Torri, *La censura del mercato*, Venezia, Marsilio, 1975, p. 8.

⁵⁵ M. Argenti, *La censura nel cinema italiano*, op. cit., p. 76.

⁵⁶ *Ivi*, p. 96.

⁵⁷ Il sistema dei premi conferiti dallo Stato ai documentari e quello della censura furono i maggiori canali attraverso

prodotte o soggette a forti pressioni in fase di realizzazione. Sue vittime sacrificali furono anche tutte quelle pellicole escluse dalla distribuzione perché ritenute scarsamente redditizie, o quelle che, pur messe in distribuzione, sparirono rapidamente dalla circolazione per le stesse ragioni⁵⁸. A fare le spese di questa spaventosa censura del mercato sono state paradossalmente filmati di gran valore, in genere visti e apprezzati in festival e rassegne e, pertanto, conosciuti solo alla critica o ad un ristrettissimo pubblico di appassionati. La loro esclusione dal mercato ha significato tante occasioni mancate di crescita intellettuale del pubblico italiano, di circolazione delle idee, di diffusione di valori che avrebbero contribuito alla rigenerazione della società⁵⁹.

Questo stesso tipo di considerazioni può essere fatto anche a proposito di quei documentari di qualità che non sono mai arrivati al grande pubblico, non a causa della censura amministrativa o di quella del mercato, ma, semplicemente, perché esclusi dai premi dello Stato e dalla programmazione obbligatoria. In sostanza, in questo caso, è lo stesso meccanismo creato per favorire lo sviluppo e la diffusione del documentario italiano che, paradossalmente, reprime le opere migliori attraverso la bocciatura da parte delle commissioni giudicanti. Così, tantissimi documentari d'indiscusso valore e pluripremiati in festival e rassegne sono stati costretti, praticamente, alla scomparsa definitiva dalla circolazione, poiché altre soluzioni di sopravvivenza, al di fuori dell'area del sostegno dello Stato, in Italia in quegli anni non ve n'erano. Vale la pena di citarne qualcuno tra i più celebri: *Testimonianze di Guttuso* di Libero Bizzarri, *Luciano* di Gian Vittorio Baldi, *La vita a fumetti* di Giuseppe Ferrara, *Stemmati di Calabria* di Mario Carbone, *1+1=10* di Michele Gandin e Virgilio Tosi, *Essere donne* di Cecilia Mangini, *Al nostro sonno inquieto* e *Il sole che muore* di Gianfranco Mingozzi, *Turchiaro e gli animali* di Luigi Di Gianni⁶⁰. Questa impropria - eppur efficace - forma di censura non ha mancato di suscitare proteste e polemiche, che hanno spesso trovato spazio su quelle riviste specializzate più inclini a denunciare le ingiustizie del documentario italiano. Indicativi in tal senso sono alcuni articoli apparsi in diversi numeri della rivista «Cinema Nuovo» nel 1955. Nel primo di essi⁶¹, il regista Vladi Orengo denuncia la sua difficile condizione di autore di cortometraggi escluso per ben tre volte dall'ottenimento dei premi governativi. Sua colpa, secondo il comitato tecnico, era di aver trattato nelle proprie opere argomenti assai scabrosi e difficili. Il primo dei cortometraggi in questione, *Pace agli uomini*, infatti, raccontava delle condizioni di vita

cui si esercitarono condizionamenti di natura politica sugli autori dei cortometraggi. Non era difficile, infatti, per il partito di governo, di cui le commissioni dei premi e di censura erano espressione, intervenire indirettamente sul contenuto dei documentari. Tali condizionamenti si manifestavano prima di tutto sulla scelta dei temi da parte degli autori, più inclini a preferire argomenti che non infastidivano o imbarazzavano il potere. Eloquenti, in tal senso, un articolo sulla rivista «Cinema» in cui Renzo Renzi denuncia la forte propaganda religiosa presente in molti dei documentari italiani; propaganda individuabile nelle numerose immagini che immortalavano Chiese, Santi e processioni, visti come tributi inconfessati alle commissioni di censura e a quelle incaricate dell'attribuzione dei premi. Renzo Renzi, *Gli "antichi gesti" del documentario italiano*, «Cinema», n. 78, 15 Gennaio 1952, pp. 5-6.

Analogamente, su un numero di «Cinema Nuovo» del 1953, in un periodo in cui si respirava forte aria di campagna elettorale, veniva denunciato il proliferare nei cortometraggi italiani di temi «suggeriti dai ministeri, dagli enti pubblici e da [...] organizzazioni statali e parastatali» a tutto svantaggio dell'opposizione, che, infatti, «è censurata in anticipo. Perché tutto ciò che essa sostiene è *deleteria polemica*, è *politica*. Ciò che invece sostiene il Governo, a proprio vantaggio, non è *politica* ma *educazione*. Perciò, durante la campagna elettorale [...], l'opposizione nel cinema parlerà in un solo modo: con la voce del silenzio». *La voce del silenzio*, «Cinema Nuovo», n. 8, 1 Aprile, 1953, p. 199.

⁵⁸ A. Bernardini, S. Frosali, B. Torri, *La censura del mercato*, op. cit., p. 9.

⁵⁹ *Ivi*, p. 7.

⁶⁰ G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, op. cit., p. 124.

⁶¹ Vladi Orengo, *Documentari senza premio*, «Cinema Nuovo», n. 55, 25 Marzo 1955, p. 229.

dei bambini mutilati di guerra; il comitato lo aveva bocciato, perché a suo giudizio, «i mutilati sono troppo repellenti per il pubblico». Sorte analoga per un altro cortometraggio, *Tempo di diluvio*, incentrato sulla miseria e sulla distruzione del Polesine dopo l'alluvione. Infine, bocciato dalla commissione *Porta Canarda*, inchiesta sul contrabbando in una zona nei pressi di Ventimiglia, al confine con la Francia. Le parole di protesta del regista, vittima di una vera e propria crociata da parte dei censori, erano le stesse di tutti coloro che credevano nel documentario e nella sua vocazione a trattare argomenti d'impegno civile, anche se scottanti. Contro quest'ambiziosa visione, però, si scontrava - e il più delle volte prevaleva - l'idea di chi relegava il documentario a sottoprodotto culturale, impedendogli di evolversi e di affermarsi autonomamente. Proprio in risposta alle denunce di Orenge, qualche mese dopo, sulla stessa rivista compare l'articolo⁶² di un altro documentarista vittima della miopia del comitato tecnico. Si tratta di Gian Passeri, autore di *Frontiere*, reportage di denuncia sul contrabbando nei pressi di Domodossola e sulla miseria di certe zone a ridosso della dogana. Questo prezioso documento su un tema sociale così importante fu escluso dai premi dal comitato, condannando regista e produttore alla perdita del danaro investito in quel lavoro. Le denunce riportate rappresentano, evidentemente, solo un limitato campione dei tanti casi che si potrebbero citare, ma sono emblematiche per comprendere il clima oppressivo e moralista che fagocitò tante buone iniziative del documentario italiano fino agli anni sessanta e che mise il bavaglio a chi voleva svelare alcune tra le piaghe più vergognose del Paese. Tale clima finì con l'invadere anche le sedi in linea di principio meno compatibili col conformismo ed il pregiudizio. La stessa Mostra di Venezia, infatti, bocciò alcuni documentari di straordinaria bellezza ma di argomento spinoso. Tale sorte, ad esempio, toccò al cortometraggio di Renzi *Quando il Po è dolce*, incentrato sulle difficili condizioni di vita degli abitanti attorno al delta padano. La commissione di selezione lo bocciò⁶³. Destino analogo per *Superstizione* di Michelangelo Antonioni, che conoscerà successivamente vicissitudini anche peggiori. Dapprima bocciato dal comitato tecnico ai premi, solo dopo essere stato rimontato, ad insaputa di Antonioni, con scene non girate da lui e, col nuovo titolo *Non ci credo!*, ottenne i premi governativi e circolò nelle sale. Il regista non riconobbe mai quel documentario manomesso, che sentiva portasse illegittimamente la sua firma⁶⁴.

La storia del documentario italiano, in conclusione, mostra come la produzione sia stata vittima non di una, ma di tante, improprie, forme di censura. Il mercato, il profitto, il censore moralista, le stesse regole produttive che imponevano limiti sul piano espressivo e difficoltà di lavoro ai documentaristi: tante facce di un'unica creatura polimorfa, dietro la quale si celava uno Stato paternalista, convinto di avere di fronte a sé non già un cittadino maturo e consapevole, ma un bambino incosciente, da educare e accompagnare per mano lungo la strada del pensiero unico.

II.6 Il documentario nelle mostre e sulle riviste specializzate

Nel difficile panorama produttivo e distributivo italiano, hanno rappresentato un'opportunità senz'altro importante per i documentari le tante mostre, rassegne e festival tenutisi in Italia per diversi decenni a partire dal dopoguerra. Essi, infatti, sono

⁶² G. Passeri, *Frontiere*, «Cinema Nuovo», n. 62, 10 Luglio 1955, p. 36.

⁶³ G. Bernagozzi, *Leggi, monopoli e censure per e contro il documentario*, op. cit., p. 149.

⁶⁴ U. Borsello, *Lo scandalo del documentario*, «Cinema», n. 104, 28 Febbraio 1953, p. 115.

stati una vetrina di prestigio che, in molti casi, ha permesso a lavori di grande pregio, impossibilitati per svariate ragioni ad arrivare nelle sale, di essere conosciuti, quanto meno, dal ristretto gruppo dei critici e, tramite essi, di avere una qualche forma di risonanza presso il pubblico attraverso le riviste specializzate. Se oggi si conoscono i nomi di importanti documentari italiani è proprio grazie al fatto che questi ultimi, pur non essendo noti al grande pubblico, hanno avuto comunque la possibilità di essere visti ed apprezzati dalla critica, nonché essere recensiti sulle riviste di cinema. Più in generale, le tante mostre e rassegne hanno offerto un trampolino di lancio per i documentaristi più o meno affermati. D'altro canto, i premi da esse tributati agli autori hanno rappresentato per costoro i pochi (o forse gli unici) riconoscimenti in una carriera spesso tortuosa. Inoltre, le mostre hanno offerto le occasioni a critici e studiosi del documentario per confrontarsi, analizzare e ampliare il dibattito su un prodotto culturale spesso messo all'angolo.

Diversi sono stati i festival nati in Italia e, in certi casi, ancora esistenti, il più delle volte dedicati a generi specifici del documentario. Tra questi si ricordano il Gran Premio di Bergamo, dedicato ai film d'arte e sull'arte, del 1958; oppure, la Rassegna internazionale del film scientifico, nata a Padova nel 1950 come sezione della Mostra del documentario di Venezia; per il film industriale, invece, si possono citare il Festival Internazionale del Film Industriale di Torino, del 1960, e il Festival nazionale del film industriale e artigiano, ideato a Monza nel 1957. Si tratta di un numero limitato di esempi fra i tanti che si potrebbero citare, giacché sono stati numerose le rassegne, in molti casi definite «minori», venute alla luce nel tempo, spesso legandosi a generi specifici del documentario. Accanto ai festival più piccoli, ci sono stati, ovviamente, anche quelli maggiori, vale a dire le manifestazioni più grandi e più note nel panorama cinematografico italiano, legate in origine al solo cinema a soggetto e votate poi ad ospitare anche i documentari, o nate specificamente per i documentari. Al primo gruppo si riconduce la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, il principale, nel dopoguerra, tra i festival di cinema italiani. La mostra veneziana ha dato spazio al documentario, sia italiano sia straniero, sin dagli anni trenta. Se in un primo tempo i filmati di non fiction non godevano di uno spazio proprio, essendo presentati assieme ai film a soggetto, nel 1950 nacque la prima Mostra Internazionale del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, dedicata esclusivamente a questi due generi di documentario. In linea generale, il festival veneziano ha sempre riservato un posto notevole alla produzione cinematografica non di finzione; prova n'è il fatto che le opere in concorso, soprattutto dopo la pausa causata dalla seconda guerra mondiale, crebbero notevolmente di numero negli anni. Anzi, subito dopo la guerra, nel 1946, i documentari presentati aumentarono in maniera particolare e maggiore risalto fu dato ai lavori stranieri, probabilmente nel tentativo di reagire al clima di chiusura culturale che si era respirato nel Paese negli anni del fascismo. Alla luce di tale apertura si spiega meglio anche la nascita, nel 1950, della Mostra dedicata al solo documentario: i tempi erano maturi per offrire a questo macro genere della produzione cinematografica, nazionale e non, spazi autonomi in seno alla Mostra grande. In particolare, nel corso degli anni cinquanta, la mostra dedicata al documentario accolse, nell'ambito della categoria del «film scientifico», molte opere di carattere etnografico, in un'epoca in cui nell'ambito di tale genere furono prodotti lavori d'indiscusso valore. Anzi, la Mostra vi diede un impulso significativo, nella convinzione che il cinema potesse rappresentare un valido supporto alla ricerca etnografica. Non a caso, furono organizzati in quel contesto convegni e

proiezioni, promossi anche dal celebre antropologo-cineasta francese Jean Rouch⁶⁵. Di là dai meriti, tuttavia, alla Mostra del documentario di Venezia sono stati riconosciuti negli anni anche dei limiti. Tra questi, come si è già detto, la miopia culturale degli esponenti delle commissioni di selezione, dimostrata in alcune circostanze, che ha portato all'esclusione dal concorso di opere di valore. Le ragioni del rifiuto erano spesso dettate, come spiega ad esempio sulla rivista «Cinema Nuovo»⁶⁶ nel 1957 Ivano Cipriani, dalla volontà di censurare le opere incentrate su temi sociali difficili, in genere superficialmente etichettati come troppo negativi o pessimisti. Secondo Cipriani, così, se all'VIII Mostra di Venezia del '57 i documentaristi sembravano aver dimenticato i loro contemporanei e il «male che li divora», le responsabilità ricadevano anche sulla commissione di selezione, allergica a certi temi spinosi. Anche alle spalle di una manifestazione istituzionale ed autorevole come quella veneziana, dunque, s'intravedevano le oscure influenze della classe politica al potere e, più in generale, del clima culturale conservatore, che aleggiava sull'Italia degli anni cinquanta e sessanta. Proprio in quest'ultimo decennio la Mostra del documentario di Venezia comincia a mostrare i primi segni di declino, puntualmente rilevati da critici e studiosi. Colpita da tagli di fondi e dalla concorrenza spietata degli altri piccoli festival dedicati a generi specifici del documentario, nonché da una costante erosione del pubblico partecipante alle proiezioni, la Mostra si ammala di un crescente scadimento dei suoi contenuti, al punto che c'è chi parla di un festival portato avanti solo per inerzia, per proseguire una vecchia tradizione ormai svuotata di senso⁶⁷.

Altra manifestazione importante per il documentario è stata il Festival dei Popoli, prima rassegna italiana incentrata esclusivamente sui film a tema etnografico e sociale. Nacque a Firenze nel 1959 col sottotitolo di «Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico», dato il suo iniziale interesse per tematiche strettamente antropologiche. Nel tempo, tuttavia, il Festival muta fisionomia, incentrandosi prima su argomenti attinenti il vasto campo della sociologia, e poi, negli anni settanta, su temi politici (da qui il mutare nel '68 del sottotitolo in «Rassegna internazionale del film di documentazione sociale»). Il Festival fiorentino è stato, pertanto, un'importante vetrina per una vasta produzione documentaristica, che ha toccato i temi più svariati, riconducibili al comune denominatore dello studio dell'uomo e della società. Attraverso il Festival dei Popoli il pubblico ha conosciuto dapprima le culture delle società primitive, più lontane ed «esotiche», poi le problematiche e le contraddizioni delle società occidentali moderne, fino ad arrivare alle tematiche più scottanti e figlie della contestazione degli anni sessanta e settanta, quali il Terzo Mondo, il Vietnam e la povertà di alcune zone d'Italia gravemente depresse nonostante il celebrato miracolo economico. Insomma, il Festival dei Popoli sperimenta negli anni una metamorfosi radicale, passando dall'antropologia, alla sociologia, fino ad arrivare ai temi più in linea col dettato della controinformazione, riuscendo così a riflettere le tendenze di una società che cambiava. La flessibilità nella scelta degli argomenti portati alla ribalta attraverso i documentari era anche merito del pluralismo ideologico di cui il gruppo dirigente del Festival era espressione: di esso facevano parte, infatti, sia esponenti del partito di governo, la DC, sia uomini vicini alla sinistra, sia, infine, personaggi non

⁶⁵ Mario Verdone, *Il film documentario a Venezia 1949-1968*, in Camillo Bassotto (a cura di), *Il film per ragazzi e il documentario a Venezia 1949-1968*, Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 1968, pp. 3-13.

⁶⁶ Ivano Cipriani, *Hanno dimenticato i contemporanei*, «Cinema Nuovo», n. 113, 1 Settembre 1957, pp. 107-108.

⁶⁷ Claudio Bertieri, *Venezia documentario: un "leone" all'Italia*, «Bianco e Nero», n. 8-9, Agosto-Settembre 1964, pp. 80-101.

legati ad alcun movimento politico⁶⁸. Tuttavia, quest'apertura ai più disparati contenuti del Festival dei Popoli, soprattutto nei primi anni della sua esistenza, fu considerata da buona parte della critica come una pecca, poiché si traduceva nell'inesistenza di un comune filo conduttore alla base dei tanti documentari selezionati. Così, in occasione della terza edizione, Giacomo Gambetti su «Bianco e Nero»⁶⁹ scriveva della rassegna fiorentina che

«finora non ha una caratterizzazione precisa, ed è soltanto un modo per raccogliere e presentare alcuni o molti documentari, spesso interessanti, di vario genere. [...] Ma è altrettanto evidente che in questo modo il festival fiorentino rischi di perdere definitivamente la sua precisa ragione e, in un certo senso, la sua personalità, il modo di distinguersi dal gran numero di festival di documentari che si svolgono ogni anno in Italia e nel mondo».

Accuse analoghe vengono rivolte al Festival sulla stessa rivista e dallo stesso critico anche un anno dopo: si rimprovera ancora la mancanza di «chiarezza di idee», che porta a raccogliere nell'indistinto calderone del cinema sociologico reportage di viaggi, film-inchiesta e documentari etnografici⁷⁰. Si unisce al coro delle critiche per questa quarta edizione anche la rivista «Cinema Nuovo»⁷¹, che in un articolo parla di un Festival conclusosi «senza infamia e senza lodo» (*sic*). Anche in questo caso vengono giudicati sostanzialmente buoni i film presentati, ma privi, salvo qualche caso, di effettivi legami con la sociologia e l'etnologia. E se per l'edizione successiva, la quinta, il giudizio di «Bianco e Nero»⁷² diventa positivo (questa volta ad accomunare i tanti film selezionati ci sarebbe un complessivo criterio scientifico), resta, invece, estremamente sfavorevole quello di «Cinema Nuovo»⁷³. Sulla rivista, infatti, il Festival del 1964 è definito addirittura come organizzato per favorire scopi commerciali, turistici e politici, insomma, tutt'altro che culturali. Il basso livello culturale e il «provincialismo» sono giudicati i caratteri dominanti nella rassegna fiorentina. Ancora con gli stessi toni pesanti sarà definita, l'anno successivo, il 1965, dalla stessa rivista (e dallo stesso critico), la sesta edizione del Festival dei Popoli, perché «è risultata appiattita e amorfa per la pigrizia, il provincialismo e l'agnosticismo culturale e politico dei suoi organizzatori»⁷⁴. I giudizi sul Festival dei Popoli, come si vede, sono stati altalenanti negli anni. Tuttavia, anche le critiche più negative non intaccano il merito fondamentale di questa, come di tante altre mostre esistite in Italia: quello di essere state in molti casi una piccola zona franca in cui i documentari hanno potuto essere visti ed apprezzati, un'oasi vitale nel desertico scenario produttivo e distributivo italiano.

Collocabili per certi aspetti sullo stesso piano dei festival, per la funzione esercitata, sono le riviste di cinema, che nei decenni successivi alla fine della guerra hanno promosso e fatto conoscere al pubblico i documentari italiani. Attraverso le rubriche sul cortometraggio, che riviste come «Cinema», «Cinema Nuovo» e «Bianco e Nero» hanno tenuto per diversi anni, e attraverso gli articoli su di esse apparsi, che tante volte hanno messo in luce le difficoltà del settore, la stampa specialistica ha scritto pagine essenziali della storia del documentario, impedendo che tale genere cinematografico, già

⁶⁸ Maria Pia Tasselli, *Il cinema dell'uomo. Festival dei Popoli 1959-1981*, Roma, Bulzoni, 1982.

⁶⁹ Giacomo Gambetti, *I documentari. Un festival utile, ma da caratterizzare*, «Bianco e Nero», n. 1, Gennaio 1962, p. 70.

⁷⁰ Giacomo Gambetti, *I documentari*, «Bianco e Nero», n. 1-2, Gennaio-Febrero 1963, pp. 126-127.

⁷¹ Ezio Stringa, *Il festival dei popoli assenti*, «Cinema Nuovo», n. 161, Gennaio-Febrero 1963, p. 51.

⁷² Claudio Bertieri, *Venezia documentario: un "leone" all'Italia*, cit..

⁷³ Ezio Stringa, *Il festival dei popoli*, «Cinema Nuovo», n. 168, Marzo-Aprile 1964, p. 137.

⁷⁴ Ezio Stringa, *Firenze, "due" culture al Festival dei popoli*, «Cinema Nuovo», n. 174, Marzo-Aprile 1965, p. 131.

così bistrattato, fosse condannato successivamente all'oblio. Considerando il numero non molto elevato e il loro carattere spesso incompleto di monografie attualmente esistenti sull'argomento⁷⁵, il contributo della stampa specialistica appare assolutamente fondamentale per ricostruire la trama sottile della storia del genere. Certo, è anche vero che lo spazio dedicato ai cortometraggi sulle riviste di cinema appare limitato rispetto a quello nettamente preponderante del cinema di finzione. Inoltre, se sin dal dopoguerra è possibile trovare sulle riviste di settore qualche articolo - anche di coraggiosa denuncia - sulla situazione del documentario in Italia, le rubriche specifiche con le recensioni delle opere proiettate nelle sale sono comparse solo nel corso degli anni cinquanta ed hanno avuto, tutto sommato, vita breve. La loro frequenza, tra l'altro, è stata talvolta discontinua. Sostanzialmente poche, poi, sono state le riviste che hanno dedicato un tale spazio ai cortometraggi. Da ciò si evince che di tutta l'immensa mole di titoli giunti nelle sale italiane solo una piccola parte abbia avuto la fortuna di trovare spazio tra le righe delle recensioni. È per questa ragione che, sul piano della ricostruzione della storia del documentario, l'insieme delle riviste rappresenta un serbatoio di conoscenza per forza di cose lacunoso, anche se preziosissimo per molti altri aspetti. Solo dalle riviste di cinema, infatti, si sono levate le grida di protesta contro gli scandali dei documentari, ossia contro la vergognosa speculazione delle case di produzione del settore, la legislazione infelice, le varie forme di censura; solo sulla stampa specialistica sono state avanzate proposte per mutare l'apparato legislativo e per risollevare le sorti del documentario; infine, solo le riviste di cinema hanno ospitato tra le loro pagine dibattiti importanti con interventi di critici e studiosi del settore. I periodici che hanno dedicato maggiore spazio al documentario sono stati «Cinema», «Cinema Nuovo» e «Bianco e Nero». Il primo, dopo la seconda guerra mondiale, riprende le pubblicazioni nell'ottobre 1948 con la dicitura «nuova serie». Già nel mese di dicembre dello stesso anno compare la prima rubrica «Documentari e cortometraggi» a cura di Giulio Cesare Castello. Si tratta però di una breve parentesi, ben presto chiusa. Una rubrica più sistematica, invece, sarà quella di Mario Verdone, che prende il via nel 1951, proprio allo scopo, come sottolinea lo stesso critico che la cura, di dedicare maggiore attenzione al mondo dei documentari. Secondo Verdone, infatti, poca eco aveva avuto su tutta la stampa del periodo quel dibattito sul documentario che la stessa rivista «Cinema» aveva intrapreso pochi mesi prima⁷⁶. E, difatti, durante tutto il 1950, tra le pagine di quella rivista, ampio spazio era stato dato al documentario e alla necessità di una nuova legge che lo disciplinasse, con articoli, proposte ed interviste anche a personaggi politici. Dal 1952, poi, la rubrica dei cortometraggi sarà curata, con qualche discontinuità da Oreste Del Buono. Una discontinuità con molta probabilità attribuibile alle difficoltà degli stessi critici dei documentari nel riuscire a vedere i cortometraggi nelle sale, proiettati disordinatamente, o, peggio ancora, programmati e poi di fatto non proiettati. Maggiore continuità presenterà invece la rubrica curata da Claudio Bertieri dal 1954. In quell'anno, infatti, «Cinema» inaugura la terza serie, assieme ad un nuovo direttore, e lo spazio dedicato ai cortometraggi prende il nome di «Fuori programma»⁷⁷. Questa rubrica sopravvivrà con buona regolarità fino al '56, per poi scomparire gradualmente. «Cinema Nuovo», invece, ospita sin dal suo primo numero, del 1952, uno spazio

⁷⁵ Più recentemente, tuttavia, la *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema* di Marco Bertozzi, Venezia, Marsilio, 2008, ricostruisce per la prima volta in maniera più organica e completa le fasi cruciali, dalle origini ai giorni nostri, del documentarismo nostrano.

⁷⁶ Mario Verdone, *I cortometraggi*, «Cinema», n. 58, 15 Marzo 1951, p. 148.

⁷⁷ «Cinema», n. 135, 10 Giugno 1954.

dedicato al cortometraggio. Nella prima rubrica «I cortometraggi» la redazione prende l'impegno coi lettori di seguire con attenzione il settore, col proposito di metterne in luce gli aspetti negativi, ma anche quelli positivi, per poter finalmente scuotere il documentario dal suo immobilismo e per trasformarlo in un reale strumento di informazione e approfondimento sulla realtà⁷⁸. La rubrica, curata da Oreste Del Buono prima e da Tom Granich poi, sarà ospitata con regolarità tra le pagine della rivista per diversi anni, per poi cessare. Più sporadiche, infine, sono le rubriche dedicate al documentario da «Bianco e Nero», la rivista legata al Centro Sperimentale. Uno spazio più regolare ci sarà solo negli anni sessanta grazie alla sezione «I documentari», curata da Giacomo Gambetti. Tuttavia, negli anni cinquanta sono stati numerosi gli articoli di Mario Verdone dedicati all'argomento. Inoltre, la rivista ha concesso sempre ampi spazi alle varie rassegne e manifestazioni di settore. Il merito, in conclusione, non va riconosciuto solo alle riviste, ma anche - o forse soprattutto - a quei gruppi di critici appassionati che col loro lavoro (spesso condotto anche passando da una rivista ad un'altra) hanno contribuito a mantenere vivo l'interesse verso il documentario, in un clima di tendenza decisamente opposta. A Mario Verdone, Claudio Bertieri, Giacomo Gambetti si deve il merito di essere stati, assieme a pochi altri, gli unici megafoni delle sorti del documentario, in grado di fare arrivare sino ai giorni nostri un'eco preziosa da quella periferia silente del cinema italiano.

⁷⁸ *I cortometraggi*, «Cinema Nuovo», n. 1, 15 Dicembre 1952, p. 28.

Terzo capitolo
*Identità e cultura del Partito Comunista Italiano
e della Democrazia Cristiana*

III.1 Il PCI da «partito d'avanguardia rivoluzionaria» a «partito nuovo»

Quando la seconda guerra mondiale sta per terminare e gli scenari futuri per l'Italia sono ormai delineati, il Partito Comunista Italiano, grazie alla lucidità del suo segretario, Palmiro Togliatti, intraprende la fase di evoluzione che lo porterà a trasformarsi da partito di avanguardia rivoluzionaria a partito di massa, tra i protagonisti indiscussi della vita politica italiana del dopoguerra. La trasformazione è finalizzata ad ottenere agli occhi della nazione una nuova credibilità: il PCI vuole dare di sé l'immagine di un partito che contribuisce alla difficile rinascita della democrazia e all'impianto di un nuovo Stato pacificato, dopo gli anni della dittatura e quelli della guerra. Il partito rivoluzionario, così vicino a Mosca e nato dalla scissione dal PSI durante il Congresso di Livorno del 1921, sotterra le armi e allontana il sogno a lungo coltivato della rivoluzione, o almeno lo procrastina nel tempo, per incamminarsi sulla strada della democrazia. La fase di rinnovamento si rispecchia sin dal nuovo nome assunto nel 1944 dal partito, in precedenza denominato Partito Comunista d'Italia (PCDI). Artefice della rinnovata strategia è il segretario Palmiro Togliatti, che proprio in quell'anno torna da Mosca, dov'era stato in esilio a causa della dittatura fascista. Le sue manovre non sono sconosciute al Cremlino, che sin dalla sua nascita ha svolto un ruolo chiave di controllo e orientamento delle sorti del Partito Comunista Italiano. Da Mosca Togliatti ottiene il via libera a mettere in pratica le sue intenzioni. Il leader comunista comprende come gli esiti della guerra, ormai nella fase conclusiva, abbiano iscritto l'Italia nella sfera d'influenza americana, in un mondo che si avvia sin da quel momento a dividersi nei due grandi blocchi della guerra fredda. L'unica possibilità per garantire vita facile al PCI ed, anzi, accrescerne la forza, è trasformarlo dal partito rivoluzionario, che fino a quel momento aveva agito nella clandestinità, a grande partito di massa, in grado cioè di mettersi alla guida della classe operaia e di incarnarne gli interessi nel nuovo Stato democratico. Negli anni della dittatura fascista il PCDI era stato un partito d'avanguardia rivoluzionaria, il cui obiettivo non era «l'integrazione di grandi masse, ma la selezione di un ceto politico che si pone come avanguardia, appunto, del movimento proletario per guidarlo alla rivoluzione»¹. Tale modello, che si traduceva sul piano pratico in un'organizzazione capillare e affidata a pochi militanti di fiducia (sull'esempio del partito bolscevico di stampo leninista), si era mostrato utile negli anni del fascismo, quando i partiti erano stati messi fuori legge e la lotta politica andava condotta, per forza di cose, nella clandestinità. Nei mutati scenari del dopoguerra, invece, il PCI esce allo scoperto, mette da parte i piani sovversivi e la lotta armata, e si presenta al Paese forte non solo del fatto di essere sopravvissuto alla clandestinità subita, ma anche del ruolo di primo piano occupato nella guerra di Resistenza. Il PCI di Togliatti, sin dalla svolta di Salerno del 1944, manifesta la volontà di dialogare e

¹ Simona Colarizi, *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1994, p. 56.

collaborare con le altre forze antifasciste, per costruire assieme lo scheletro della democrazia.

La nuova fisionomia del PCI, delineata da Togliatti, è sintetizzata nella formula di «partito nuovo»². Il partito così definito non è costituito da un'élite d'avanguardia, ma mira a coinvolgere le masse, destinate a ricoprire un ruolo fondamentale nell'Italia democratica; non guarda più alla rivoluzione, ma sostituisce ad essa un modello di «democrazia progressiva» più facilmente raggiungibile in un Paese pronto ad adeguarsi al sistema capitalistico sotto l'influenza degli Stati Uniti. In tal senso, lungi da limitarsi, come era avvenuto per il passato, a svolgere un'azione appiattita sulla propaganda e sulla critica, il nuovo Partito Comunista s'impegna a dare un contributo costruttivo l'Italia ed alla sua rifondazione dopo la dittatura³. Il modello del PCI diventa, perciò, quello di un «partito di integrazione di massa», che riesce cioè, anche attraverso il ricorso a molte strutture collaterali, a radicarsi nella società. Tale processo avviene grazie ad un organigramma partitico rigido e centralizzato, a struttura piramidale, in grado di inquadrare e controllare dall'alto la base. Al vertice c'è ovviamente il segretario, che tra l'altro ha una nomina a vita, seguito dal gruppo dei dirigenti e dai quadri intermedi, quelli che si relazionano direttamente con la base. Lo schema era stato ideato già da Gramsci. Il verticismo si riflette anche nei processi decisionali, ai quali i militanti di base non possono dare un contributo diretto e reale, dovendosi limitare a rispettare le disposizioni provenienti dall'alto. Infatti, il principio prevalente, definito «centralismo democratico», prevede che le decisioni assunte dalla maggioranza diventino obbligatorie per tutti e che non siano ammesse posizioni di dissidenza, rischiose per la compattezza del partito. Questo meccanismo impedisce ai militanti di base - chiamati in ogni caso al dibattito e al confronto - di influire realmente sulle decisioni del partito, che di fatto sono assunte nei livelli più alti dell'organigramma. L'ortodossia e il monolitismo rappresentano perciò due importanti parole d'ordine per il PCI, che lega a sé i suoi iscritti con un rapporto di tipo fideistico e totalizzante. Un rapporto che, oltre il campo dell'ideologia, invade anche la vita privata dell'individuo, tenuto al severo rispetto di regole ben precise, oltre che alla fede indiscussa nella dottrina politica, pena l'esclusione dal partito. È alla luce di queste considerazioni che il PCI è stato collocato nella categoria di «partito d'integrazione totalitaria», o almeno «totalizzante»⁴, volendo utilizzare un aggettivo che non abbia connotazioni negative. Un partito, cioè, che segue il militante dalla nascita alla morte, attraverso specifiche organizzazioni collaterali, deputate a formarlo e tutelarlo. Ma non solo. Il legame che unisce l'iscritto al partito è tanto forte che la separazione tra sfera privata ed impegno politico pubblico viene a cadere. La militanza permea ogni aspetto della vita dell'iscritto ed il rispetto della volontà del partito è più importante di qualsiasi posizione o velleità personale⁵.

L'ossequio alla dottrina e l'obbedienza cieca alle norme del PCI, secondo Angelo Ventrone, si spiegano con la consapevolezza da parte dei militanti comunisti che la

² *Ivi*, pp. 59-60.

³ Angelo Ventrone, *La cittadinanza repubblicana. Forma-partito e identità nazionale alle origini della democrazia italiana (1943-1948)*, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 30-31.

⁴ *Ivi*, p. 34.

⁵ Tra i doveri del militante, prescritti dallo statuto approvato durante il V Congresso (29 dicembre 1945-5 gennaio 1946), rientra, ad esempio, assieme alla partecipazione a tutte le attività del partito, il miglioramento della propria conoscenza della dottrina (sia la linea politica attuale che quella contenuta nei classici), unito al perfezionamento in campo lavorativo ed intellettuale. Si prescrive, poi, di mantenere con gli altri iscritti legami di solidarietà, di fare continuamente opera di proselitismo in favore del partito, ma anche di condurre una vita privata ispirata a criteri di moralità. *Ivi*, p. 37.

volontà generale del partito fosse più importante di quella individuale, laddove l'ascesa della classe operaia al potere non poteva che essere una conquista collettiva. Il partito, insomma, veniva prima di tutto, nonostante le difficoltà che potessero scaturire dal doversi adeguare ad una linea imposta dall'alto e talvolta subita, giacché solo attraverso di esso, e non singolarmente, poteva essere raggiunta la meta finale dell'emancipazione della classe operaia. Si tratta, allora, di una scelta motivata e perciò razionale da parte dell'iscritto, piuttosto che di un atteggiamento dettato dall'adesione fideistica alla dottrina politica. Questo tipo di militanza, d'altro canto, non riguarda solo il PCI, ma investe anche, in quello stesso periodo, il mondo cattolico ed il partito che ne è la massima espressione, la Democrazia Cristiana. Esso, infatti, si presenta organizzato in una rigida struttura verticistica, sulla quale esercitano controllo e condizionamento fortissimi le gerarchie ecclesiastiche. La presenza di tale modello di adesione politica trasversale ai partiti si può probabilmente spiegare col bisogno, fortemente sentito dalla società italiana nel dopoguerra, di individuare una fede ed un capo forti, in cui credere ed identificarsi. Sarà stato per il tradizionalismo della cultura italiana, per il recente ricordo del fascismo e del duce, o ancora per le conseguenze devastanti della guerra, oppure per la frammentazione che caratterizza la società del dopoguerra. Diverse le ragioni con cui si possono spiegare il bisogno di leader, visti come capi spirituali (il segretario di partito, ma anche il Papa, nel caso del mondo cattolico), e la sacralizzazione della politica, che caratterizzano il dopoguerra in Italia. Si comprende, inoltre, perché in quella fase i «partiti-Chiesa», come la DC e il PCI, siano riusciti a fare numerosi proseliti, diventando due grandissimi partiti di massa, fortemente radicati nella società. Di fronte alla crisi provocata dalla guerra, che aveva distrutto ogni certezza politica e minato l'identità nazionale, i due partiti raccolgono le speranze e le paure degli italiani riponendole in un progetto di rigenerazione della società, che s'identifica nella costruzione dello Stato socialista, nel caso dei comunisti, e in quella di un'universalità cattolica, nel caso dei democristiani. La meta da raggiungere e la fede nel credo politico riempiono il vuoto di riferimenti lasciato dalla guerra, dalla fine del regime e dalla successiva guerra civile⁶.

L'edificazione dello Stato socialista per il PCI, nel progetto politico di Togliatti dell'immediato dopoguerra, si realizza attraverso il perseguimento della democrazia progressiva, che si traduce nel mettere da parte la lotta armata come mezzo per affermare il potere del proletariato. Con la nuova linea assunta dal partito, che provoca non pochi malumori tra i più radicali, i militanti sono chiamati ad abbandonare il sogno rivoluzionario, che per anni, soprattutto durante la dittatura, avevano accarezzato sotto l'influenza del mito della rivoluzione russa del 1917. Togliatti, e assieme a lui il Cremlino, sanno bene che l'Italia non è un Paese pronto e in grado di emulare l'Ottobre russo. In Italia una rivoluzione non è possibile e l'unico modo per favorire la nascita del socialismo è garantire la crescita ed il rafforzamento del PCI all'interno del nuovo Stato democratico. Il PCI deve dapprima radicarsi nella società e nelle istituzioni, il Parlamento in primo luogo, e solo dopo, forte della posizione assunta, potrà garantire al proletariato la conquista dello Stato, destinato a trasformarsi in socialista⁷. Il primo passo da compiere nel 1944, pertanto, è sedere allo stesso tavolo di governo delle altre forze politiche, uniti dal terreno comune dell'antifascismo. Ma per farlo occorre mettere da parte i traguardi storici del comunismo, almeno per il momento. Il mito della rivoluzione, così, non scompare, ma si trasforma: da obiettivo a un passo dal

⁶ *Ivi*, pp. 201-204.

⁷ S. Colarizi, *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*, op. cit., pp. 62-63.

raggiungimento diventa la meta futura verso cui il partito s'incammina, attraverso un percorso per forza di cose più lungo. La rivoluzione resta un faro ideologico che ispira e orienta i militanti, che tiene viva la loro fede e il loro credo, rinvigorisce gli entusiasmi e l'impegno nella lotta. Quella appena descritta è l'unica strada da percorrere nel nuovo contesto italiano, pena l'emarginazione del partito, secondo Togliatti. È per questi motivi che uno dei temi ricorrenti nella retorica comunista è quello della nazione e della sua unità. Il PCI s'impone agli occhi dell'opinione pubblica come il garante di questi valori, trasmettendo di sé l'immagine di un partito che tutela le conquiste democratiche del Paese, di cui, libero da condizionamenti internazionali, fa gli esclusivi interessi. Questa duplice condotta del PCI, ribattezzata ben presto come «linea della doppiezza», che concilia tra loro, da una parte, la via pacifica al socialismo ed il rispetto delle istituzioni democratiche e, dall'altra, il sogno mai abbandonato di una rivoluzione finale, ha portato il partito in più occasioni ad essere etichettato come non leale⁸. Secondo Franco Andreucci, nonostante si disponga di un'ampia letteratura sul tema della doppiezza, oggi si è ben lontani dall'offrire una risposta certa alla domanda relativa alla lealtà del PCI, che tra l'altro, per lo studioso, rappresenta più una lunga controversia che un problema storico effettivo⁹.

III.2 La politica culturale del PCI

Nella definizione di partito nuovo di Togliatti rientrano anche una rinnovata considerazione della cultura e l'esigenza di coinvolgere gli intellettuali nella battaglia delle idee del PCI. Il segretario chiama questi ultimi ad impegnarsi attivamente nel processo di rinnovamento della società, basandosi sulla convinzione che politica e cultura siano unite in un binomio indissolubile. Togliatti ha tutte le caratteristiche per mettersi alla testa di un movimento che punti a ridare vigore alla cultura e al ruolo degli intellettuali nella società. Ha una preparazione solida, di tipo tradizionale, conosce i classici del marxismo, ma possiede anche una conoscenza profonda della cultura italiana. Questo fa sì che la politica culturale rappresenti per lui un feudo pressoché incontrastato. Il leader del PCI, tuttavia, si circonda nell'immediato dopoguerra anche di giovani quadri, come Carlo Salinari, Mario Alicata e Pietro Trombadori, per citare solo alcuni nomi, destinati a rivestire ruoli chiave in vari settori dell'organizzazione comunista. Sono militanti di grande spessore intellettuale, che, tuttavia - a testimoniare la fase di rinnovamento che stava vivendo il PCI - provengono da ambienti borghesi, al massimo hanno partecipato alla Resistenza, ma sono estranei ai gruppi più radicali del partito d'avanguardia rivoluzionaria degli anni trenta. Grazie alle loro energie fresche Togliatti riesce a costruire la nuova immagine del PCI, più propriamente nazionale, e a

⁸ Più precisamente, secondo Aurelio Lepre, «la doppia prospettiva riguardava non una compresenza, ma una contrapposizione di linee politiche: la maggioranza dei dirigenti riteneva necessario, anche per ragioni internazionali, seguire la via pacifica, mentre una parte consistente della base era per la rivoluzione». Il termine «doppiezza», ad ogni modo, per lo storico è inesatto, poiché, anche nel caso dei militanti che coltivavano l'aspirazione della rivoluzione, «non si trattava di finzione, ma piuttosto di distinzione fra strategia e tattica: l'obiettivo strategico restava, per loro, quello della rivoluzione, intesa come conquista violenta del potere, mentre per la sua preparazione occorreva adottare una tattica diversa». Aurelio Lepre, *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1943 al 1998*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 54.

⁹ Franco Andreucci, *Falce e martello. Identità e linguaggi dei comunisti italiani fra stalinismo e guerra fredda*, Bologna, Bononia University Press, 2005, p. 51. Andreucci così definisce la doppiezza: «una doppia linea, una esplicita, pubblica, che verbalmente difendeva la democrazia e la costituzione e un'altra sotterranea, segreta, rivolta a preparare militarmente il partito per la cosiddetta "ora X"». *Ibidem*.

favorire la diffusione di una nuova cultura nel partito¹⁰.

III.2.1 Il reclutamento degli intellettuali nell'immediato dopoguerra

Il segretario del PCI comprende che gli intellettuali possono svolgere un ruolo chiave nel favorire il radicamento del partito nella società e nel dare di esso un'immagine di prestigio. In linea col dettato gramsciano¹¹, perciò, accanto agli «intellettuali organici» - coloro che, formati a diretto contatto col PCI, rivestono ruoli chiave nella dirigenza e sono uniti ad esso da un legame ideologico molto forte - il Partito Comunista punta nell'immediato dopoguerra a reclutare anche gli intellettuali tradizionali, quelli cioè esterni ad esso e collocati nella realtà sociale. A questi ultimi il PCI non richiede un'adesione improvvisa e totale ai principi del marxismo, né una militanza ed un impegno politico totalizzanti, ma un sostegno dall'esterno, finalizzato ad ampliare la propria area di consenso. Da questo punto di vista il Partito Comunista Italiano differisce dalla Democrazia Cristiana, come, d'altronde, da tutti gli altri partiti politici italiani dell'epoca. È l'unico, infatti, che riesce a catalizzare l'attenzione e l'energia degli intellettuali nella direzione delle proprie battaglie ideologiche. Prova ne sono, nel dopoguerra, i numerosi appelli, manifesti e manifestazioni di tipo propagandistico promossi dal PCI che vedono l'adesione di numerosi uomini di cultura. Si tratta di iniziative decisamente estranee, invece, al mondo cattolico¹². La consapevolezza della funzione strategica degli intellettuali per il partito nuovo spinge Togliatti a rivolgere loro appelli sin dal 1943, quando era in esilio, dalle frequenze di Radio Mosca. L'invito all'intelligenza è di allearsi con la classe operaia e con tutte le nuove forze che assieme al PCI intendono rifondare il Paese. In linea con la nuova fisionomia del Partito Comunista, che ha abbandonato ogni carattere massimalista, le adesioni sono aperte a chiunque condividesse in quella fase gli stessi obiettivi del PCI per l'Italia, indipendentemente da pregresse convinzioni filosofiche. Come si diceva prima, «Non ci si aspettava che costoro abbandonassero di colpo le loro convinzioni per la filosofia marxista, che doveva ancora essere integrata nel pensiero e nella cultura italiani; [...] l'iscrizione al partito non comportava una trasformazione delle proprie idee, ma piuttosto una loro evoluzione»¹³. Certamente anche grazie a questa linea il Partito Comunista Italiano attrae tra le proprie fila grandi nomi del panorama intellettuale italiano. Filosofi, letterati, poeti, critici, storici, artisti: è ampio il gruppo di intelligenze del Paese che passano sotto il vessillo del PCI, in alcuni casi anche dopo essere stati sotto quello del fascismo. Il partito nuovo riconosce loro un ruolo importante nella società, li riabilita dopo anni di marginalizzazione sotto la dittatura. Ma soprattutto incarna un progetto di rinnovamento della cultura e della società italiane che ne infiamma gli animi e le passioni. «In un momento nel quale le ideologie laiche tradizionali non riescono a trovare una rappresentanza politica di massa, il Pci viene

¹⁰ Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, Firenze, Giunti, 1985, pp. 26-28.

¹¹ Così, infatti, aveva scritto Gramsci: «Una delle caratteristiche più rilevanti di ogni gruppo che si sviluppa verso il dominio, è la sua lotta per l'assimilazione e la conquista ideologica degli "intellettuali tradizionali", assimilazione e conquista che è tanto più rapida e efficace quanto più il gruppo dato elabora simultaneamente i propri "intellettuali organici"». Antonio Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino, Einaudi, 1949, cit. in Agopik Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, Bologna, il Mulino, 1969, p. 638.

¹² Ivi, p. 639.

¹³ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., p. 35.

fatalmente considerato l'unica forza capace di opporsi al potere cattolico ufficiale»¹⁴, spiega Nello Ajello, uno dei protagonisti di quella fase culturale. Il PCI in questo modo diventa punto di riferimento per tutti i «democratici senza aggettivi»¹⁵, coloro che, cioè, pur non avendo specifiche appartenenze politiche, contestano ogni forma di autoritarismo e ingiustizia, in ogni campo, in particolare quello della cultura. La vicinanza degli intellettuali, dunque, garantisce al Partito Comunista Italiano il pregio di essere identificato come il partito della cultura per antonomasia e gli consente di non essere più visto con diffidenza da quei settori della società, tradizionalmente più conservatori, che avevano considerato fino a quel momento i comunisti come ignoranti e guerrafondai.

Rafforza questa rinnovata identità anche la stessa figura di Togliatti, uomo pacato, dall'eloquio erudito e dalla profonda cultura nazionale. Il leader del PCI smentisce l'immagine che lo rappresentava in precedenza come una marionetta nelle mani di Stalin e trasferisce al Paese una credibilità ed un radicamento nella realtà nazionale impensabili fino a poco prima. Togliatti riflette un modello di intellettuale tradizionale, è un perfetto umanista, lontano dal sapere tecnico e scientifico. Tale modello è alla base del suo stesso modo di concepire la categoria intellettuale. La sua visione dell'uomo di cultura è quella classica, che si identifica col letterato, il pensatore, l'artista. Una figura, per certi aspetti, d'élite e isolata dalla realtà sociale. Tuttavia, Togliatti non è stato un umanista nel senso classico della parola, poiché, sulla base della concezione marxista della cultura come strumento per operare concretamente nella società al fine di trasformarla, lavorò sempre per superare il tipico distacco dalla realtà della cultura umanistica. Togliatti intese la sua formazione come mezzo per cambiare la realtà, piuttosto che per contemplarla, e invitò gli intellettuali, all'oscuro del legame esistente tra politica e cultura, a fare lo stesso¹⁶. Ad ogni modo, ripensando oggi la figura dell'intellettuale comunista, non si può non notare come essa, nonostante gli sforzi del partito di collegarla al mondo ed ai suoi problemi reali, sia stata sostanzialmente inadeguata ai tempi. L'idea dell'uomo di cultura di Togliatti e del partito era più adatta ad una realtà preindustriale e mal si conciliava col tipo di assetto che stava assumendo la società italiana. La concezione dell'intellettuale del segretario del PCI, non a caso, si allontana molto anche da quella elaborata da Gramsci prima di lui. Gramsci aveva allargato la categoria, avendo capito che, nella moderna società industriale, in essa entrassero a far parte per forza di cose anche tutte quelle menti al servizio dell'organizzazione capitalistica, come tecnici e scienziati¹⁷.

Il coinvolgimento degli intellettuali nel progetto politico del PCI nasce dalla considerazione del legame stretto che unisce tra loro la politica e la cultura. Come spiega Luciano Gruppi, tra i responsabili della politica culturale del PCI nella seconda metà degli anni sessanta,

«Per i marxisti la politica è consapevolmente cultura, per il nesso che la loro concezione stabilisce tra la base economica e le superstrutture politiche e ideali della società; tra la vita dello Stato, dei partiti, da un lato, e la cultura dall'altro. [...] La politica, infatti, innovando nella struttura di base, nei rapporti tra le classi sociali, nel comportamento e nella natura dello Stato, agisce anche sul modo di pensare degli uomini. Quando poi si tratti di politica rivoluzionaria, e questo consiste nel dare autonomia, non solo politica ma ideale, a classi sociali sino a ieri subalterne, nel portarle a essere classi dirigenti ed egemoni,

¹⁴ Nello Ajello, *Intellettuali e Pci 1944-1958*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1979, p. VI.

¹⁵ *Ivi*, p. 117.

¹⁶ Luciano Gruppi (a cura di), *Togliatti. La politica culturale*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 13.

¹⁷ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., pp. 36-40.

allora è chiaro che la politica, trasformando la coscienza di questi uomini, non solo compie su di loro un'opera di enorme portata culturale, ma agisce su tutta la vita culturale della società.»¹⁸

In tal senso, il ruolo della cultura e degli intellettuali è favorire lo sviluppo della coscienza di classe che dia al proletariato la consapevolezza della propria missione nella storia. Nel caso specifico italiano, per Togliatti l'intelligenza deve porsi alla testa delle forze progressiste per orientare la ricostruzione del Paese su basi nuove e allontanare, così, lo spettro di un ritorno in futuro del fascismo. Affinché ciò avvenga, compito del PCI è diffondere i paradigmi del pensiero marxista, intesi come strumento basilare di comprensione della realtà ed azione su di essa. Tale principio è sintetizzato al meglio negli obiettivi programmatici di «Rinascita», la rivista nata, sin dal 1944, allo scopo di trasmettere i riferimenti ideologici della cultura comunista. La «rinascita» del titolo, infatti, è - come si legge nel primo numero - quella «di pensiero e di attività che segua la grande corrente progressiva del marxismo». Indirizzata dapprima alla formazione dei quadri, «Rinascita» negli anni si trasforma, fino a diventare un periodico dal carattere più divulgativo, quindi rivolto sia ai quadri che ai militanti di base. Tutto questo avviene alla luce della scomparsa, tra il 1956 ed il 1962, di una serie di pubblicazioni che si rivolgono a settori specifici del PCI. «Rinascita», trasformandosi da mensile a settimanale, si sostituisce ad essi e diventa «un periodico non tanto da studiare, come era nelle intenzioni di un tempo, quanto da sfogliare e da leggere per trovare una conferma a quello che già si crede o, comunque, aggiornare le proprie convinzioni»¹⁹. Nel primo numero si chiarisce come obiettivo della rivista, ma in generale della politica culturale comunista, sia trasmettere il verbo marxista, senza il quale

«non vi può essere e non si può fare una giusta politica proletaria e popolare. Le dottrine di Marx e di Engels, di Lenin e di Stalin, devono diventare nel nostro paese patrimonio sicuro dell'avanguardia proletaria e delle avanguardie intellettuali, se vogliamo che l'opera, oggi appena agli inizi, di redenzione dal fascismo, di liberazione nazionale e di costruzione di un'Italia democratica e progressiva venga condotta alacramente, in modo consapevole, con la certezza della vittoria.

[...] l'obiettivo sopra indicato ha un'importanza tale che esorbita dalle frontiere di un partito o di un movimento, per investire la vita di tutto il paese, in tutte le sue manifestazioni.

[...] Non separiamo e non possiamo separare le idee dai fatti, il corso del pensiero dallo sviluppo dei rapporti di forze reali, la politica dalla economia, la cultura dalla politica, i singoli dalla società, l'arte dalla vita reale. In questa concezione unitaria e realistica del mondo intero è la nostra forza, la forza della dottrina marxista.»²⁰

Si comprende bene in questo stralcio come la cultura sia chiamata a svolgere un ruolo cardine nei nuovi assetti socio-politici italiani. Essa non è più intesa come un settore della vita a sé stante, ma come un elemento trasversale, al servizio concreto della realtà. Da qui l'invito ai militanti a non smettere mai di leggere e di imparare per rafforzare la propria formazione ideologica. Da qui, poi, l'appello agli intellettuali a scendere in campo, ad abbandonare le torri d'avorio cui erano stati relegati fino a quel momento. Per Togliatti gli uomini di cultura hanno il compito di diffondere il verbo comunista e di mettere il sapere al servizio della società e del suo nuovo corso. Orientati dal faro dell'ideologia marxista, devono assolvere la funzione cruciale di rinnovare dalle fondamenta la realtà italiana del dopoguerra. È per queste ragioni che ad essi si chiede di adottare un linguaggio che sia comprensibile a tutti, in ogni campo del sapere. La

¹⁸ L. Gruppi (a cura di), *Togliatti. La politica culturale*, op. cit., pp. 7-8.

¹⁹ A. Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, op. cit., p. 643.

²⁰ «Rinascita», a. I, n. 1, giugno 1944, cit., p. 64.

conoscenza deve essere per tutti e gli intellettuali hanno il dovere di sapersi mettere in contatto con le masse, «andare verso il popolo», come si era soliti ripetere nella retorica di partito²¹. Deriva da qui il tradizionalismo culturale comunista che porterà, ad esempio, al rifiuto, nell'arte come nella letteratura, delle avanguardie, o alla preferenza nel campo delle arti figurative del realismo²².

Le richieste specifiche che il PCI fa agli intellettuali si traducono in un controllo e in una critica costanti sull'operato della categoria, con inevitabili ripercussioni sulla serenità del rapporto tra quest'ultima e il partito. In molti casi, infatti, il mondo della cultura non accetta di essere imbrigliato nelle direttive politiche, in nome di quel principio di libertà sentito come basilare per il proprio operato. Si possono, in tal senso, individuare varie fasi del rapporto tra intellettuali e PCI. Dopo una iniziale, per così dire di «luna di miele», nell'immediato dopoguerra, durante la quale gli intellettuali sono invitati ad entrare nella casa del PCI, attraverso una nuova considerazione del loro ruolo nella società, si alternano, come si vedrà meglio più avanti, momenti meno sereni, il cui andamento segue la curva delle vicende politiche proprie del partito. Togliatti negherà in ogni momento la volontà del PCI di condizionare e controllare l'attività degli intellettuali, definendo le direttive del partito come finalizzate esclusivamente a coordinarli in vista del fine ultimo del loro agire, ovvero l'edificazione di una nuova società²³. Le principali critiche che il leader comunista rivolgerà agli intellettuali italiani saranno la citata incapacità di andare verso il popolo e l'adesione ai modelli formali che si allontanano dalla tradizione culturale italiana.

²¹ L'appello agli intellettuali a non isolarsi ed a usare un linguaggio comprensibile a tutti rappresenta una costante nella politica culturale comunista, sebbene, di fatto, non abbia sortito gli effetti sperati. In diverse occasioni il segretario del PCI rivolge questo invito agli uomini di cultura. Ad esempio, nel suo discorso al VI Congresso del partito (5-10 gennaio 1948), così dice: «Osservate per esempio come molti nostri compagni capaci di un buon lavoro intellettuale abbiano la tendenza a isolarsi, a starsene in disparte. Essi non sono soltanto distaccati dalle sezioni e dalla massa degli iscritti, ma si isolano anche in un altro modo, formando piccoli gruppi ristretti che si ignorano l'un l'altro, e dove perciò il dibattito ideale assume un aspetto artificiale, e non corrisponde più a necessità reali del movimento. [...] Da questa tendenza all'isolamento in piccoli gruppi credo derivi anche un'altra curiosa tendenza, alla oscurità e astrusità dell'espressione. Quando si è in pochi, è naturale si cada nel gergo.» Dal rapporto al VI Congresso del PCI, in L. Gruppi (a cura di), *Togliatti. La politica culturale*, op. cit., p. 89.

²² Sul tema del realismo si veda Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Milano, G. Mazzotta, 1973.

²³ Così, ad esempio, afferma nel citato discorso al VI Congresso del partito: «La nostra attività ideale non può non avere, come l'attività pratica, l'impronta di partito; e non perché noi intendiamo, con decisioni di organismi politici, comandare o controllare l'attività artistica, o letteraria, o filosofica, o scientifica, ma semplicemente perché il partito vuol dire per noi coordinamento e indirizzo di tutti gli sforzi delle classi lavoratrici per diventare classi dirigenti della vita sociale in tutti i suoi aspetti [...]. Non spetta a noi dettare né temi né metodo né soluzioni agli intellettuali comunisti; ci spetta bensì richiamarli a quella unità della coscienza e della vita che è di tutti i seri pensatori e attori della storia.» *Dal rapporto al VI Congresso del PCI*, cit., p. 90.

Circa un anno dopo Togliatti, su «Rinascita», torna ad occuparsi del tema della direzione ideologica degli artisti. L'occasione è data da un incontro tra uomini di cultura tenutosi in Cecoslovacchia, durante il quale gli esponenti comunisti di quel Paese avevano fornito direttive su come dovesse svilupparsi il settore musicale. L'episodio destò evidentemente uno scandalo se Togliatti, sotto lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia (con cui era solito firmarsi su «Rinascita»), avvertì il bisogno di replicare alle accuse indirizzate al mondo comunista. «Non cancellerete il fatto che l'opera d'arte è figlia del clima, livello, indirizzo culturale di quel periodo storico determinato», afferma Togliatti. Da qui la necessità anche per la classe operaia, che ambisce a diventare dominante, di fornire la propria «impronta» sulla produzione culturale, così come fa, secondo il leader comunista, lo stesso capitalismo, attraverso la sua specifica «pedagogia». Perciò, conclude, «Che c'è di male se la classe operaia, attraverso l'avanguardia consapevole che la dirige, richiama studiosi e artisti al contatto con la vita reale come si svolge in una società che si sta rinnovando; indica loro come modello il nuovo tipo di umanità che in questa società si viene creando; esprime il proprio giudizio negativo per le forme di cultura e di espressione artistica che a questa nuova umanità ripugnano? (sic)» «Rinascita», a. VI, n. 5, maggio 1949, cit. in L. Gruppi (a cura di), *Togliatti. La politica culturale*, op. cit., p. 101.

III.2.2 La vicenda de «Il Politecnico» e la svolta dopo il 1947

Una vicenda che lancia uno dei primi segnali del rapporto talvolta difficile tra gli intellettuali e il PCI è quella che vede protagonista «Il Politecnico», nel 1946. La rivista, fondata nel settembre 1945 da Elio Vittorini, nasce con l'obiettivo di rinnovare la cultura italiana sotto l'influenza di sollecitazioni intellettuali provenienti da più parti del mondo. «Il Politecnico» dà spazio nelle sue pagine a tendenze, fenomeni culturali, fonti di ispirazione che, in certi casi, erano stati tabù fino a quel momento. Il periodico incarna bene il desiderio dell'intelligenza di reagire al clima di chiusura del fascismo, di aprirsi e lasciarsi ispirare da quanto di buono si producesse fuori dai confini nazionali. Così, ad esempio, trovano ospitalità tra gli articoli della rivista il realismo del nuovo romanzo americano, il surrealismo e le avanguardie storiche, l'esistenzialismo e la psicanalisi, il nuovo cinema francese, il neo-positivismo. Ostile in particolare alle influenze della cultura americana, sulla base della propria preparazione intellettuale incardinata sull'idealismo crociano, e orientato a rinnovare la cultura italiana, facendo salve però le radici nazionali, Togliatti non guarda con favore alle tendenze moderne che prendono corpo nella rivista di Vittorini. A ciò si aggiunga l'aspirazione all'indipendenza ideologica del periodico e del suo direttore, che si evince chiaramente da una serie di articoli su argomenti politici che creano non pochi imbarazzi al partito. La scarsa simpatia verso tali caratteri de «Il Politecnico» si traduce, ben presto, in un'accesa polemica, che tuttavia all'inizio Togliatti cerca di contenere nei binari di un proficuo dibattito interno al partito. Sarebbe stato inopportuno, infatti, manifestare così apertamente sentimenti di chiusura ideologica proprio nel periodo in cui il PCI fa suo lo stendardo dell'apertura culturale per raccogliere nel mondo intellettuale quante più adesioni possibile.

Lo scontro prende corpo quando Mario Alicata, uno dei fedelissimi collaboratori di Togliatti, su «Rinascita»²⁴ contesta la scelta del periodico di considerare il romanzo di Hemingway *Per chi suona la campana* simbolo di una rinnovata cultura da prendere a modello da parte della sinistra italiana. Per Alicata, infatti, il romanzo ha un carattere soggettivo, addirittura egoistico, fondato com'è su sensazioni molto personali dell'autore. Per questo si allontana dagli scopi del vero intellettuale di sinistra, che deve superare la propria dimensione soggettiva e mettere la sua arte al servizio di tutti e dell'edificazione di un mondo nuovo. La replica di Vittorini non si fa attendere. Egli prende le distanze dal partito, definendo «Il Politecnico» una pubblicazione «indipendente di sinistra»²⁵, e non manca di criticare il collega Alicata per l'incapacità di accettare il nuovo. Nella querelle interviene addirittura lo stesso segretario del PCI. Togliatti fa notare come «Il Politecnico», nato con lo scopo di favorire un avvicinamento tra le correnti laiche e quelle cattoliche, si sia ben presto allontanato dagli obiettivi iniziali, adottando «una strana tendenza a una specie di “cultura” enciclopedica, dove una ricerca astratta del nuovo, del diverso, del sorprendente, prendeva il posto della scelta e dell'indagine coerenti con un obiettivo»²⁶. Insomma, si accusa il periodico di raccogliere in maniera farraginosa e senza un criterio ideologico unitario quanto di nuovo provenisse dal resto del pianeta. La chiarezza d'intenti e la coerenza di pensiero, secondo Togliatti, erano così sacrificate sull'altare di uno sperimentalismo fine a se stesso. L'arte per l'arte non è compresa nel pensiero

²⁴ «Rinascita», a. III, n. 5-6, maggio-giugno 1946.

²⁵ N. Ajello, *Intellettuali e Pci 1944-1958*, op. cit. p. 130.

²⁶ «Rinascita», a. III, n. 10, ottobre 1946, cit. in L. Gruppi (a cura di), *Togliatti. La politica culturale*, op. cit., p. 21.

comunista. Essa deve essere al servizio dell'emancipazione della classe operaia e, per questo, deve far proprie la chiarezza dello stile e la coerenza ideologica. «Il Politecnico», che, anche dal punto di vista grafico, aveva fatto molte concessioni allo sperimentalismo, si allontana molto dal tradizionalismo del leader del PCI, guadagnando così una delle peggiori critiche del mondo comunista, quella di intellettualismo. È evidente che a scontrarsi nella polemica Vittorini-Togliatti ci fossero due visioni della cultura totalmente diverse, addirittura inconciliabili. Per il primo una cultura progressiva non ha frontiere e non può essere imbrigliata in condizionamenti politico-ideologici. Per il leader del PCI la cultura nazionale può rinnovarsi solo guardando alle proprie radici e non a tendenze sofisticate provenienti dall'esterno, che mal si amalgamano col contesto italiano. Dopo la rottura, i volontari del PCI sono interdetti nel distribuire la rivista assieme alla stampa di partito. «Il Politecnico» vede, così, progressivamente ridurre le sue vendite fino alla chiusura, nel dicembre del 1947. Lo stesso Vittorini, amareggiato o osteggiato all'interno del partito, ne prende piano piano le distanze, fino ad abbandonarlo nel 1951. La sua è una scelta che faranno molti altri intellettuali negli anni a venire.

A partire da questa vicenda, dunque, il PCI getta la maschera, lasciando intendere che l'iniziale apertura manifestata verso il mondo della cultura fosse funzionale essenzialmente a reclutarne le forze, per creare un blocco antifascista quanto più ampio possibile. Il partito, però, era tutt'altro che pluralista e tollerante verso ogni corrente di pensiero. L'aspirazione al dirigismo nella cultura e il peso dell'ideologia avrebbero per sempre condizionato i rapporti con gli intellettuali. Tutto ciò ha impoverito la cultura comunista italiana, imprimendole, in molti casi, un carattere di provincialismo. S'infrange in questo modo il sogno di quanti avevano visto nel PCI un baluardo in difesa del rinnovamento culturale. Paradossalmente proprio il partito che nell'immediato dopoguerra più degli altri si era fatto portavoce della rinascita della cultura italiana dopo gli anni bui del fascismo finisce col ripiegarsi su se stesso e col restare imbrigliato in un tradizionalismo ed in una chiusura mentale asfissianti. Caratteri che peseranno sul PCI soprattutto negli anni a venire, quando la società italiana, grazie al miracolo economico, galopperà più velocemente verso la modernità. Nella società di massa degli anni sessanta il tradizionalismo, sia culturale che morale del PCI, mostrerà tutta la sua inconciliabilità con la realtà²⁷.

A partire dal 1947 a pesare su questo atteggiamento di chiusura dei comunisti sono una serie di vicende, sia nazionali che internazionali, che incidono sulla vita del partito. La cacciata dei comunisti dal governo e la rottura della coalizione di unità nazionale che aveva contrassegnato il dopoguerra in Italia, da una parte, e l'acuirsi delle tensioni internazionali con lo scoppio della guerra fredda, dall'altra, impongono al PCI un irrigidimento strategico della propria linea politica, che si ripercuote anche sul settore della cultura. Il momento più acuto dello scontro politico in Italia si registra di lì a poco, in occasione delle elezioni politiche del 1948, quando le forze in campo si dividono in due schieramenti contrapposti. Da una parte il fronte delle sinistre, che unisce PCI e PSI, dall'altra quello centrista, che vede come primo partito la Democrazia Cristiana. Lo scontro è radicale: a fronteggiarsi non sono solo dei partiti, ma due diversi sistemi di valori e visioni del mondo, due modelli di sviluppo contrapposti orientati ciascuno dalla propria stella cometa, l'Unione Sovietica e gli Stati Uniti. Il PCI combatte una battaglia difficile, con meno mezzi, sotto certi aspetti, dei suoi avversari. Le energie non vanno

²⁷ *Ivi*, pp. 56-60.

disperse, il partito deve rimanere compatto di fronte alle avversità e, soprattutto, di fronte ad un anti-comunismo dilagante. E così anche gli intellettuali sono chiamati ad un giuramento di fedeltà all'ortodossia. Alla relativa libertà dell'immediato dopoguerra si sostituisce una rinnovata chiamata all'ordine, che non ammette più transigenza rispetto al passato.

Le premesse di quanto sarebbe accaduto nel 1947 sono contenute sin nei risultati delle elezioni per l'Assemblea Costituente e del referendum istituzionale del 1946. Da quella chiamata al voto il partito uscito vincente era stato la Democrazia Cristiana. Il PCI, che aveva immaginato un risultato di segno contrario, dovette ridimensionare le proprie aspettative e aggiustare il tiro della linea politica in base alle nuove circostanze. Nel 1947 gli equilibri internazionali s'infrangono. Sull'Europa, come ebbe a dire un anno prima Winston Churchill, è calata la «cortina di ferro», che divide il mondo in due blocchi contrapposti, quello occidentale, egemonizzato dagli Stati Uniti, e quello orientale, con al vertice l'Unione Sovietica. Le due potenze, che incarnano due assetti politico-sociali antitetici, il capitalismo e il socialismo, rompono la collaborazione che le aveva viste fianco a fianco nella lotta contro il nazi-fascismo, inaugurando una contrapposizione finalizzata ad allargare ciascuna a scapito dell'altra la propria sfera d'influenza. È uno scontro tra titani, che assume una fisionomia nuova rispetto alle guerre tradizionali. È la guerra fredda, destinata a segnare i destini del mondo per diversi decenni. I riflessi si avvertono anche in Italia. Il Paese, a seguito degli esiti della seconda guerra mondiale, è entrato a far parte della sfera d'influenza americana. Gli statunitensi hanno occupato la penisola sia fisicamente, per liberarla dai nazi-fascisti, che culturalmente, con una serie di prodotti che mirano a diffondere e propagandare i simboli ed i miti allettanti del modello di vita americano. La DC, e alle sue spalle il potente Vaticano, d'altra arte, sin dall'immediato dopoguerra hanno stabilito solidi contatti con la Casa Bianca, per fronteggiare assieme la temuta avanzata del comunismo. L'episodio che è generalmente collegato alla cacciata dei comunisti dal governo è il viaggio in America di Alcide De Gasperi del gennaio 1947. Oggi, tuttavia, non si hanno certezze circa il fatto che siano stati proprio gli Americani durante quella permanenza ad imporre al leader della Democrazia Cristiana l'espulsione²⁸. Di fatto i tempi erano maturi per quel tipo di decisione. Era finita l'epoca dell'immediato dopoguerra, quando la gravità delle condizioni del Paese e la necessità di rifondare la democrazia avevano richiesto un'alleanza di tutte le forze politiche, unite dal comune denominatore dell'antifascismo. L'unione di forze era stata per la DC una «coabitazione forzata» e dal carattere temporaneo, in considerazione delle nuvole cupe della guerra fredda che già avanzavano. Diversamente per il PCI essa non avrebbe dovuto avere carattere contingente, per favorire nel lungo periodo un rinnovamento del Paese attraverso l'impegno unitario di tutte le forze progressiste. D'altro canto, l'alleanza con la DC, per il PCI - dati gli esiti ad esso sfavorevoli delle elezioni del 1946 - rappresentava l'unica strada per restare al governo e non essere marginalizzato nello scenario politico italiano. La cacciata dei comunisti è favorita anche da diverse circostanze, quali le pressioni di Confindustria, il cosiddetto «quarto partito» con cui la Democrazia Cristiana aveva saldato i rapporti, le lotte sociali che dilaniavano il Paese a causa delle difficoltà economiche (il I maggio di quell'anno, in Sicilia, si consumò da parte degli uomini del bandito Salvatore Giuliano l'eccidio di Portella delle Ginestre contro un gruppo di lavoratori riuniti in comizio) e le pressioni del governo americano

²⁸ A. Lepre, *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1943 al 1998*, op. cit., p. 83.

su quello italiano affinché i comunisti fossero messi alla porta per ottenere in cambio un lauto carico di aiuti per l'Italia. A fine maggio De Gasperi, dopo alcuni iniziali tentennamenti, decide per la svolta: forma il suo quarto ministero con la partecipazione dei soli democristiani, liberali e indipendenti. Del governo, in qualità di ministro degli Interni, fa parte anche Mario Scelba, di idee particolarmente conservatrici. Scelba, attuatore di un vero e proprio regime di polizia per tenere sotto controllo le tensioni sociali che scuotono il Paese, rappresenterà una figura chiave dell'anti-comunismo italiano (ad esempio, conduce una campagna di epurazione dei partigiani dalle fila di carabinieri e poliziotti). È l'inizio di una nuova fase per il PCI, destinata a durare a lungo. Togliatti comprende il significato dell'episodio, intravedendo all'orizzonte un periodo duraturo di permanenza all'opposizione²⁹.

I nuovi assetti politici non producono tuttavia uno stravolgimento radicale dell'atteggiamento del Partito Comunista. Almeno non in apparenza. Nei primi mesi dopo l'espulsione, il PCI preme ancora sulla linea della collaborazione con le altre forze politiche, così come aveva fatto sin da dopo la guerra, sebbene le nuove condizioni sfavorevoli spingessero una parte dei militanti, quella più radicale, ad ipotizzare uno scontro a viso aperto e, quindi, un abbandono della cosiddetta «doppiezza». Lo scontro con la DC, tuttavia, non avviene. A diventare più incisive, invece, sono la propaganda all'esterno del partito e le direttive rivolte al suo interno, che insistono sulla necessità di rafforzare le alleanze e di evitare la violenza, per scongiurare un totale isolamento. Nel mese di agosto del 1946 una circolare del PCI invita gli iscritti a mobilitarsi nella battaglia politica per rafforzare ed allargare le intese, non solo politiche, ma anche sociali. Lo scopo è ottenere credibilità presso lo stesso elettorato democristiano. Ogni militante di base è chiamato a prendere contatto con le organizzazioni presenti sul proprio territorio e favorire l'ingresso in essa di compagni. L'obiettivo è occupare in maniera capillare ogni spazio e realtà sociali. Espulso dai luoghi del potere, il PCI fa di tutto per radicarsi tra la gente, allo scopo di non indebolirsi e di scongiurare una deriva violenta da parte di quelle frange radicali, che a malincuore nel dopoguerra avevano sotterrato le armi. La conquista della società avviene anche attraverso una più ampia mobilitazione nelle piazze: tra il '46 ed il '47 il PCI promuove una serie di campagne, che toccano temi di cruciale importanza per gli italiani (la pace, le libertà, la maternità, il caro-vita), al fine di rafforzare l'immagine di partito in difesa degli interessi della nazione e del suo popolo³⁰. La mobilitazione è utile al PCI non solo per raccogliere consensi all'esterno, ma anche per tenere vivi gli entusiasmi dei militanti al proprio interno. L'espulsione dalla stanza dei bottoni, il progressivo sfumare del mito della rivoluzione e della vittoria del socialismo, l'affermarsi di un potere di marca conservatrice in Italia rischiano di debellare lo spirito combattivo e la fede nel comunismo dei militanti, e di favorire la diffusione tra loro di un senso di delusione. Attraverso l'appello a scendere in campo in difesa dei propri valori di riferimento, il PCI si sforza di «istituzionalizzare lo spirito combattivo»³¹ dei suoi iscritti.

Lo scenario di relativa collaborazione inizia a mutare dopo l'estate del 1947, a seguito della nascita del Cominform, l'organizzazione che raggruppa a livello internazionale, sotto lo stretto controllo sovietico, tutti i partiti comunisti. Durante la conferenza, a Breslavia in Polonia, al PCI vengono mosse una serie di critiche sul proprio operato, che raccoglie e riferisce in Italia il comunista Luigi Longo. Il Partito Comunista Italiano

²⁹ *Ivi*, pp. 82-89.

³⁰ A. Ventrone, *La cittadinanza repubblicana*, op. cit., pp. 255-257.

³¹ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., p. 96.

è accusato di non aver reagito con adeguata resistenza all'espulsione dal governo, sacrificando eccessivamente alle esigenze del parlamentarismo la propria identità politico-ideologica. I sovietici chiedono, pertanto, una linea più dura e di questa richiesta Longo si fa portavoce, sottolineando, una volta in Italia, come ormai gli assetti della guerra fredda spingano il partito ad assumere una posizione più netta, senza tentennamenti e ambiguità. Il diktat è recepito dal PCI e dallo stesso Togliatti, nonostante il suo continuo impegno per stemperare i toni di una linea troppo radicale³². I tempi, dopo Breslavia, così, iniziano a mutare. Il PCI, fuori dal governo ed allineato con le direttive della rigida autorità sovietica, pianifica una nuova strategia improntata ad una maggiore durezza. Tanto più che si avvicina la fase cruciale delle prime elezioni politiche del dopoguerra, quelle del 18 aprile 1948. L'appuntamento elettorale, che vede contrapposti due blocchi, il social-comunisti e i cattolici, assume da subito la fisionomia di uno scontro radicale tra due sistemi totalmente antitetici. La campagna elettorale è una delle più agguerrite della storia italiana e richiede sforzi notevoli da parte degli antagonisti in campo per conquistare fino all'ultimo voto. Di fronte ad una contrapposizione così impegnativa la linea politica del PCI e della sua propaganda diventano più rigide. Si rafforzano controllo e verticismo interni per trasformare il partito di massa, sul modello bolscevico, in una vera e propria macchina da guerra. Nonostante gli sforzi, però, ad avere la meglio in quelle elezioni non sono i comunisti. In sostegno della DC ci sono gli Stati Uniti ed il Vaticano. Soprattutto, c'è la promessa degli aiuti economici per l'Italia previsti nel Piano Marshall degli USA. Si fronteggiano così due possibili scenari futuri: da una parte l'America, il capitalismo ed il benessere, il cui mito già circola in Italia attraverso i prodotti di consumo; dall'altra parte c'è l'Unione Sovietica, il Paese del socialismo realizzato, che però non ha una proposta materiale altrettanto allettante. Assieme al richiamo della ricchezza c'è quello della libertà. La propaganda anti-comunista dipinge il futuro in mano ai rossi all'insegna del totalitarismo e dell'abolizione della proprietà privata. Il messaggio fa presa, terrorizzandoli, sui ceti medi borghesi, ma anche sui contadini conservatori. Gli appelli della Chiesa, che per la prima volta scende in campo in una competizione elettorale, non sono meno allarmanti. Il Papa Pio XII sprona i fedeli ad andare a votare, definendo un «peccato grave» l'astensione, ed indirizza chiaramente l'elettorato cattolico ad optare per la DC, rappresentato come il partito tutore della moralità, dei fondamenti cristiani della società italiana, della libertà religiosa. Insomma, lo scontro si trasforma anche in una guerra di religione, per l'affermazione del cattolicesimo sull'ateismo di marca comunista. La DC, così, viene vista come il partito che garantisce la tradizione, la continuità, a fronte di spaventosi e radicali cambiamenti politico-sociali che un voto favorevole agli avversari avrebbe portato. Consapevoli dei contenuti di propaganda indirizzata contro di loro, il PCI ed il PSI, uniti nel Fronte Democratico Popolare, si presentano all'elettorato con un programma molto moderato e rivolgono a loro volta accuse gravi agli avversari. Raccontano che, dando il sostegno alla DC, il Paese sarebbe caduto nelle mani dell'imperialismo degli Stati Uniti, i quali, sotto il richiamo del benessere, nascondono una società malata, avvinghiata dal razzismo e dalla criminalità diffusa. Questi messaggi, però, non hanno sufficiente presa sull'elettorato, come provano i risultati delle elezioni, che consegnano l'Italia nelle mani della DC. Il partito cattolico, infatti, ottiene il 48,5% delle preferenze e la maggioranza dei seggi in Parlamento. Di contro, il Fronte totalizza appena il 31% dei suffragi³³. Nonostante le

³² *Ivi*, p. 258.

³³ A. Lepre, *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1943 al 1998*, op. cit., pp. 107-114.

speranze alimentate prima del voto, per il PCI ormai non c'è più possibilità di svolgere un ruolo di primo piano al governo dell'Italia. Il posto che il risultato delle elezioni gli assegna è quello dell'opposizione, in Parlamento e nelle piazze.

In questo clima anche le battaglie culturali del PCI assumono una più forte connotazione politica rispetto al passato ed il rapporto con gli intellettuali diventa più vincolato al rispetto del rigore ideologico. Alla fase di reclutamento dell'intelligenza e di costruzione di legami coi vari settori della cultura dell'immediato dopoguerra, si sostituisce ora un impegno per istituzionalizzare tali rapporti e per garantire al partito di non perdere la propria influenza in quei settori cardine della cultura già conquistati. La politica culturale del PCI, a tale scopo, comincia ad essere regolata da un sistema organizzativo e da un controllo più rigidi. Nel gennaio del 1947 era stata individuata nell'organigramma di partito una sezione tutta dedicata agli intellettuali: si tratta di una sottocommissione della Commissione stampa e propaganda. Più tardi, durante il VI Congresso del PCI, nel 1948, è creata la Commissione culturale, sotto la guida di Emilio Sereni. La nascita di questo organismo, di cui entreranno a far parte solo intellettuali di indiscussa ortodossia, testimonia ulteriormente la volontà del PCI di adottare di fronte agli uomini di cultura ed alle strutture di partito un atteggiamento di assoluto dirigismo. D'altro canto, come spiega Dario Consiglio, «in generale, malgrado l'importanza della cultura sbandierata a alta voce, era opinione diffusa nel partito che il mondo intellettuale rivestisse un ruolo secondario», per cui al dibattito aperto si preferiva la somministrazione pedagogica dell'ideologia³⁴. Rafforzano tali considerazioni le stesse caratteristiche della direzione della Commissione culturale da parte di Sereni. Questi non era un collaboratore di Togliatti e rappresentava una delle anime più radicali del partito, perfettamente allineata con la dottrina sovietica. Sul piano culturale, perciò, Sereni attua attentamente i dettami dello zdanovismo, ovvero la teoria dell'ideologo sovietico Zdanov che imponeva, sotto lo stretto controllo del partito, rigidi canoni estetici ad artisti e intellettuali, al fine di subordinare la loro espressione culturale agli obiettivi politici dello Stato³⁵. Con Sereni prevale la linea più rigida e massimalista, che, però, successivamente, sarebbe stata ritenuta responsabile di un blocco dello sviluppo della politica culturale del PCI. È anche vero, tuttavia, che la concezione della cultura di Sereni, meno aristocratica rispetto a quella di Togliatti, consentirà in questi anni al PCI di allargare di più verso una dimensione di massa le attività della politica culturale di

³⁴ Dario Consiglio, *Il Pci e la costruzione di una cultura di massa. Letteratura, cinema e musica in Italia (1956-1964)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2006, p. 42.

³⁵ Una piccola inversione di tendenza, tuttavia, si registra negli anni cinquanta, alla luce dei primi segnali di cambiamento che investono il PCI. Alla guida della Commissione culturale, a Sereni subentra Carlo Salinari, che darà un'impronta più nazionale alla politica culturale del partito, sulla scorta delle risoluzioni del VII Congresso (1951), orientate verso la togliattiana «via italiana al socialismo». Salinari resta alla guida della Commissione dal 1951 al 1954. In questi anni cerca di ampliare i margini di libertà fino a quel momento offerti alla cultura da parte del PCI, il tutto tenendo sempre presente il filo della tradizione culturale italiana. L'obiettivo è, ancora una volta, allargare le alleanze nel mondo intellettuale per scongiurare l'isolamento del PCI. Il suo programma, che mira ad abbandonare certi rigori tipici della guerra fredda e dello zdanovismo, è accolto con favore dal segretario del PCI, che, tuttavia, pur ammettendo una cultura più libera, ribadisce la centralità della dirigenza di partito nelle decisioni che riguardano la politica culturale. Salinari avrebbe preferito una maggiore autonomia, affinché più agevolmente potessero essere stipulate alleanze con correnti culturali anche esterne al partito. Quando lascia l'incarico, porta via con sé anche critiche al suo operato, in particolare quella di non aver orientato sotto il faro dell'ideologia il dibattito aperto con le varie correnti culturali. Al suo posto, nel 1954, è nominato Mario Alicata, fedelissimo di Togliatti, ritenuto in quel periodo la persona migliore a ricoprire il ruolo di vertice della Commissione culturale. Alicata rivolge la sua attenzione ai grandi apparati culturali nazionali, come la scuola e l'università, e rivolge il suo richiamo, più che ai singoli intellettuali, alle masse ed alle categorie professionali del mondo della cultura. Lo scopo è di combattere il potere democristiano non lasciandogli campo libero e combattendo la sua egemonia nei settori di produzione e diffusione culturale. *Ivi*, pp. 43-50.

partito.

Alla maggiore attenzione per i dettami sovietici si affianca, negli anni della Commissione culturale di Sereni, una dura battaglia in difesa della cultura nazionale contro l'invasione americana. Nella seconda metà degli anni quaranta, infatti, in Italia circolano numerosissimi prodotti statunitensi: riviste popolari, film, libri e beni di consumo. Assieme ad essi viaggia nel Paese la cultura che li ha generati, quella capitalistica e della società dei consumi. Il PCI si schiera in difesa della cultura nazionale e contro questa forma di colonialismo, che rischia di schiacciare le peculiarità italiane sotto il peso dell'omologazione e di far attecchire nella società valori praticamente in antitesi con quelli del socialismo. La battaglia contro l'invasione culturale americana è lanciata sin dal VI Congresso del PCI nel 1948 da Pietro Secchia, che mette in guardia il Paese, alla luce del suo inserimento nell'area economica statunitense, dai pericoli dell'imperialismo. La volontà degli Stati Uniti di allargare il mercato per i propri prodotti minaccia di depotenziare la cultura italiana e le sue tradizioni, che finiscono sommerse da un'invasione incontrollabile di prodotti d'oltreoceano, molti dei quali, si pensi al cinema, capaci di incidere fortemente nell'immaginario e nei desideri degli Italiani. Da qui parte l'appello di Sereni a tutti gli intellettuali di mobilitarsi in difesa della cultura nazionale e della sua libertà³⁶.

Anche tali iniziative contribuiscono in questi anni ad identificare il PCI come il partito della cultura, a fronte, tra l'altro, di un atteggiamento non sempre tollerante da parte del mondo cattolico verso gli intellettuali. È rimasto celebre il discorso di Mario Scelba del 6 giugno 1949, pronunciato durante il III Congresso nazionale della DC a Venezia, in cui definiva «culturame» la schiera di intellettuali che sostenevano il PCI. Secondo l'esponente della Democrazia Cristiana essi valevano molto meno di quella forza morale in possesso della DC, che le aveva permesso di battere il blocco frontista durante le elezioni del '48. L'espressione, che sintetizzava un atteggiamento di disprezzo e di volontà di marginalizzazione degli uomini di cultura, diffuso in certi ambienti conservatori, scatenò un'indignazione diffusa. Per contro, nonostante i suoi limiti nella politica culturale, si rafforzava l'immagine del PCI come partito più vicino agli intellettuali e consapevole del loro ruolo centrale nella società.

In tempi recenti è stato evidenziato come, di fatto, il Partito Comunista in questo periodo abbia svolto una funzione egemone e rappresentativa nel solo campo della cultura alta. Si registra, cioè, un'incapacità di penetrare quei settori della cultura popolare, più legati all'industria e al nascente panorama dei mass media, che invece la Democrazia Cristiana dimostrerà di saper utilizzare bene a proprio vantaggio. Ne risulta che, mentre i cattolici, attraverso un controllo sull'ampio sistema dei consumi culturali di massa, riescono a trasformare questi ultimi in un veicolo privilegiato dei propri valori di riferimento, i comunisti, arroccati nel settore elitario della cultura alta, restano sostanzialmente esclusi da tale sistema. Inoltre, come ha dimostrato la vicenda de «Il Politecnico», l'ostracismo del PCI, tanto maggiore coll'irrigidirsi del clima della guerra fredda, verso tendenze innovatrici della cultura, ha connotato di tradizionalismo e chiusura ideologica il rapporto con gli intellettuali. Diverse sono state le occasioni in cui la necessità di far prevalere criteri estetici di stampo sovietico, adottati con sostanziale acriticità, ha condotto il partito a sottostimare e liquidare esperienze intellettuali, in svariati campi, che poi si sarebbero rivelate tutt'altro che insignificanti. Prevalgono esigenze di realismo e razionalismo, che conducono, ad esempio, al rifiuto

³⁶ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., pp. 118-121.

dell'astrattismo nelle arti figurative o delle tendenze decadenti nella letteratura. L'opera d'arte è accettata solo se trasmette valori positivi, messaggi chiari, se incita all'impegno per mutare in senso socialista la società³⁷. Ma queste direttive rivelano la pretesa di appiattire sulla propaganda la creatività degli artisti³⁸. Emerge allora la contrapposizione tra la libertà creativa dell'intellettuale e l'esigenza del partito, quale promotore di una trasformazione della società, di intervenire nel settore culturale. Fino a che punto il PCI poteva spingersi? Qual era il limite che separava i consigli, i giudizi personali degli esponenti del partito dalle vere e proprie direttive agli intellettuali? Della questione si parlava all'interno del movimento comunista, senza però riuscire a trovare soluzioni concrete al dilemma³⁹.

III.2.3 Il terribile 1956

Le contraddizioni che attanagliano il PCI dal dopoguerra deflagrano letteralmente nel 1956, l'annus horribilis, che porta con sé lacerazioni e perdite per il partito, e l'infrangersi del sogno comunista per molti militanti. In quell'anno, infatti, le rivelazioni sul passato stalinista, durante il XX Congresso del PCUS, del neo segretario Nikita Kruscev, svelano al mondo il volto reale della patria del socialismo realizzato. Nel 1953 era morto Stalin. La sua scomparsa aveva creato all'interno del partito sovietico una lotta intestina tra i massimi dirigenti, che aveva condotto anche al processo e all'uccisione di alcuni tra essi, come Berija e Malenkov. Divenuto segretario del partito, Kruscev si fa portavoce di un sentimento di denuncia degli errori del passato, condiviso da una parte consistente del ceto dirigente sovietico. Le denunce, relative al culto della personalità e ai numerosi crimini commessi da Stalin nell'ambito di un regime totalitario e di terrore, sono contenute tutte in un rapporto segreto che Kruscev legge ai dirigenti durante il Congresso. Il rapporto sviscera le degenerazioni di una gestione personale del potere da parte di Stalin, con l'obiettivo di favorire il ritorno ad una direzione collegiale dello Stato, che metta al centro il partito. Le terribili rivelazioni in breve sono rivelate al mondo, il «New York Time» le pubblica, e per moltissimi militanti comunisti, che avevano alimentato la propria fede al partito col mito dell'URSS quale paradiso in terra, si consuma il dramma dell'accettazione di una verità così lontana dalle proprie credenze. La situazione diventa ancora più drammatica quando, poco dopo, nonostante Kruscev avesse inaugurato una fase politica improntata ad una liberalizzazione del sistema, le forze militari sovietiche invadono l'Ungheria per sedare nel sangue l'insurrezione popolare contro il potere comunista. Il popolo ungherese, a seguito di una difficile congiuntura economica, si era ribellato al regime, capeggiato da Imre Nagy, chiedendo più libertà e indipendenza dall'URSS. Le difficoltà di Nagy a riportare la situazione all'ordine conducono ad un intervento diretto da parte

³⁷ Così, ad esempio, spiegava Togliatti, nel 1952, in un suo intervento durante la commissione culturale nazionale: «Il compito che oggi questa classe [la classe dominante, N.d.A] si propone di raggiungere non è più [...] di guidare gli uomini e gli uomini colti a comprendere la realtà sociale e modificarla, ma è invece di divergere l'attenzione degli uomini e degli uomini colti da questa realtà, e soprattutto negare che la realtà della vita sociale possa essere profondamente trasformata attraverso uno sviluppo di forze oggettive e la lotta consapevole dei lavoratori. La capitolazione di fronte alla rinascita di ogni sorta di irrazionalismo, di sfiducia, cioè, nella ragione umana e nelle sue capacità [...] è dettata dalla difesa di interessi e posizioni politiche molto precise.» *Intervento alla commissione culturale nazionale*, cit. in L. Gruppi (a cura di), *Togliatti. La politica culturale*, op. cit., p. 198.

³⁸ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., pp. 122-123.

³⁹ L. Gruppi (a cura di), *Togliatti. La politica culturale*, op. cit., pp. 26-28.

delle truppe sovietiche⁴⁰. L'episodio genera orrore in tutto il mondo e getta nella crisi i partiti comunisti europei, divisi tra la necessità di tenere fede all'Unione Sovietica e la difficoltà a giustificare un atto di così grande violenza. In quella fase furono «colpite alcune certezze che apparivano *scientifiche* e che si rivelano *ideologiche*. [...] Da punto di riferimento, diciamo pure da “modello”, la realtà dei paesi socialisti si trasforma in un elemento di riferimento, positivo sempre nel suo complesso, ma critico e fonte di travagliata riflessione»⁴¹.

Nel PCI la linea adottata da Togliatti, a fronte di tali sconvolgimenti, è di cauta moderazione. Il segretario, pur essendo stato molto vicino a Stalin, aveva rappresentato la linea più morbida del partito, a fronte di personalità del PCI, come quella di Secchia, più marcatamente staliniste. Togliatti da sempre aveva insistito per garantire uno sviluppo autonomo del comunismo italiano rispetto all'URSS, pur non mettendo mai in discussione l'autorità di quest'ultima. Lo stesso atteggiamento bilanciato si registra anche dopo la morte di Stalin e dopo le rivelazioni del rapporto segreto di Kruscev. «Il linguaggio togliattiano oscillò tra un'accorta prudenza e l'asprezza di chi parlava da una fortezza assediata»⁴². Il segretario del PCI difende la reputazione del leader sovietico scomparso, puntando sui meriti di quanto era stato fatto grazie a lui. Quanto al rapporto segreto, sulle prime cerca di non darvi peso, ne mette in dubbio l'autenticità, poi non nasconde un atteggiamento critico verso Kruscev. La stessa condotta di rispetto per l'autorità dell'Unione Sovietica si palesa nella reazione all'invasione dell'Ungheria. Il leader del PCI la giustifica, condannando al contempo la rivolta degli Ungheresi, liquidati come terroristi. La posizione del partito di fronte a tali avvenimenti si rivela sostanzialmente acritica. I resoconti della stampa comunista dall'Ungheria sono attentamente vagliati ed in certi casi modificati prima della pubblicazione. Nell'VIII Congresso del PCI, nel dicembre del 1956, è ratificato il pieno sostegno all'invasione sovietica e coloro che contestano questa linea sono marginalizzati. Il PCI, in un'epoca di grandi turbolenze, domina il caos imponendo la centralità della direzione del partito, contro ogni voce contraria. Parallelamente, tuttavia, Togliatti inaugura una fase di rinnovamento, allo scopo di adeguare il PCI alle nuove condizioni socio-politiche italiane. Era finito il tempo dell'attesa salvifica della rivoluzione e la contestata «doppiezza» poteva essere messa definitivamente da parte, a tutto vantaggio del parlamentarismo pieno. Togliatti esautora i dirigenti di partito più massimalisti, i veterani, che avevano sostenuto da sempre la linea rivoluzionaria radicale, come Secchia e Scoccimarro. Al loro posto subentrano energie nuove, quali Alicata, Berlinguer, Amendola, Pajetta e Ingrao. Inizia da qui anche un allentamento del verticismo, a vantaggio del decentramento decisionale e di un maggiore dibattito, per fronteggiare le accuse, emerse durante l'VIII Congresso, di mancanza di democrazia interna e di eccessiva chiusura. Sul fronte politico, abbandonata per sempre la via della lotta armata, si afferma un graduale allontanamento dalla linea sovietica, a vantaggio di una prospettiva più europea, per favorire definitivamente uno sviluppo tutto italiano della via al socialismo. Quest'ultima per Togliatti si fonda sulla centralità delle istituzioni democratiche e della Costituzione, e sulle riforme progressive che, gradualmente e senza fratture dal carattere rivoluzionario, possano condurre l'Italia alla meta finale del socialismo. Con la teorizzazione della specificità italiana si tenta di

⁴⁰ Paolo Viola, *Storia moderna e contemporanea*, Volume IV *Il Novecento*, Torino, PBE-Einaudi, 2000, pp. 278-280.

⁴¹ L. Gruppi (a cura di), *Togliatti. La politica culturale*, op. cit., p. 46.

⁴² Andrea Ragusa, *Profilo di storia della comunicazione politica in Italia*, Manduria-Bari-Roma, Piero Lacaita Editore, 2008, p. 161.

cancellare ogni ambiguità del passato e di ridare una nuova credibilità al PCI, rafforzando ulteriormente il capitale politico accumulato negli anni dal dopoguerra⁴³. Più in generale, ad influire sul PCI, di là dagli episodi internazionali e da fattori interni, sono le rinnovate condizioni sociali. La realtà degli anni cinquanta è così lontana da quella dell'immediato dopoguerra. L'Italia è ormai incamminata sulla strada del miracolo economico e i valori sociali dominanti, quelli del benessere e del consumismo, contrastano pesantemente coi riferimenti ideologici comunisti. Il sogno di una rivoluzione e di un cambiamento in senso socialista, così vivido dopo la guerra, d'altra parte, appare ormai appannato anche nelle coscienze dei militanti. Gli iscritti al partito tra il 1955 ed il 1962 calano, con un picco spaventoso proprio tra il 1956 ed il 1957. Tuttavia, va detto, sul piano dei consensi elettorali in questi anni il partito non registra particolari perdite, come dimostrano la tenuta alle elezioni del 1958 e la crescita dei consensi a quelle del 1963. La stessa militanza non è più come negli anni precedenti: non è totale, ma diventa solo una parte della vita degli iscritti. La reazione del PCI a tale perdita di consensi e di tensioni ideali si condensa in un'ulteriore centralizzazione dei processi decisionali per ciò che attiene le battaglie dell'agenda politica e i temi della propaganda⁴⁴.

Gli sconvolgimenti del 1956 e oltre investono, inevitabilmente, anche il rapporto tra il PCI e il mondo della cultura. Sull'onda delle contestazioni generali che si levano nei confronti del partito, alcuni intellettuali prendono la parola, il più delle volte sulla stampa, per criticare la chiusura del PCI, il suo tradizionalismo, la sintesi paradossale tra elitarismo e provincialismo culturale e l'incapacità di sintonizzarsi coi tempi. In particolare, si mette in luce lo sbilanciamento in favore della cultura umanistica e in danno di quella scientifica, inconcepibile in una società a base industriale, dove alla figura dell'intellettuale classico, ormai in decadenza, si affianca quella nuova del ricercatore o del tecnico. Sotto accusa finiscono poi il centralismo nella gestione della politica culturale, i limitati margini di libertà degli uomini di cultura assoggettati al PCI e l'eccessivo dogmatismo ideologico, che aveva determinato per il passato un appiattimento dell'attività intellettuale sui dettami della propaganda. Il PCI reagisce con severità alle critiche e molti degli intellettuali, in quella fase, gli voltano le spalle definitivamente. Emblematico di questa rottura dell'idillio è l'episodio della «lettera dei centouno», un manifesto, sottoscritto da numerose personalità interne al partito, attraverso il quale si contestava la posizione del PCI assunta a seguito dei fatti d'Ungheria e si chiedeva una rottura col passato. La lettera, che si prevedeva dovesse essere pubblicata sulla stampa di partito, finì in maniera inattesa sulla stampa borghese, provocando un forte clamore. Le ritorsioni sui firmatari non tardarono ad arrivare. Di lì a poco tutti abbandonarono il PCI. Più in generale, furono tanti gli esponenti dell'intelligenza italiana che presero le distanze dal Partito Comunista a seguito dei tragici avvenimenti del '56. Alcuni divennero anti-comunisti convinti, altri si traghettarono nel PSI, altri ancora presero posto nelle file di una nuova sinistra non allineata⁴⁵.

Alla linea dura verso i dissidenti si affianca, tuttavia, una riflessione interna al partito sulla necessità di superare certi modelli ormai inadeguati del passato. Il rinnovamento, si può dire, anche stavolta come negli anni precedenti, passa prima di tutto attraverso la politica culturale, con la quale si vuole evitare l'isolamento e convogliare sul partito più

⁴³ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., pp. 188-195.

⁴⁴ *Ivi*, p. 185.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 208-212.

forze. È la politica dei «mille rivoli», che tenta di aggregare attorno al PCI i diversi vettori, politici, sociali e culturali, che si muovono nell'area del dissenso contro il governo. L'aggregazione delle forze, fondata sul terreno condiviso dell'antifascismo, si ancora di volta in volta su battaglie concrete (per la scuola, la pace, i giovani, le donne, ad esempio), che vedono il PCI in una funzione di ruolo guida⁴⁶. Agli intellettuali, come spiega Mario Alicata su «Rinascita» nel 1958, è dato il compito di reagire alla «degradazione della cultura italiana», che, sotto le influenze negative della «direzione culturale clericale», ha perso lo slancio al rinnovamento dell'immediato dopoguerra. Anche stavolta come allora, dunque, uniti sotto la guida del PCI, il partito della cultura per antonomasia, gli intellettuali devono ridare slancio vitale al settore, a partire da un'opposizione decisa all'anti-comunismo, che ha avvelenato la politica italiana negli anni della guerra fredda⁴⁷. Nella fase di ripensamento sono le stesse basi ideologiche che vengono rimesse in discussione. Si rileggono sotto una luce diversa i classici, come Marx e Gramsci. Proprio dagli scritti di quest'ultimo si evincono posizioni che anticipavano già le critiche allo stalinismo e che incentivavano la libera ricerca in campo intellettuale. Più in generale, la rilettura di Gramsci consente al PCI di ritrovare una specifica identità ideologica nazionale, nell'ambito del movimento comunista internazionale, e di liberarsi, almeno in apparenza, dalle «scorie staliniste»⁴⁸. Lo stesso realismo, fino a quel momento un dogma incontestabile nella politica culturale del PCI, è ridimensionato. Si comprende cioè quanto esso abbia impoverito l'arte, ponendola in un rapporto con la realtà basato sul mero rispecchiamento. Così, nel corso di un convegno sul tema, organizzato nel 1959 presso l'Istituto Gramsci, Carlo Salinari propone due modi di concepire il realismo: da una parte, il «*realismo come metodo*, in cui si manifesta la natura dell'arte come “rispecchiamento” del reale» e, dall'altra, il «*realismo come tendenza*, vale a dire come acquisizione consapevole di quella natura dell'arte e sua traduzione in tendenza, che tuttavia può esprimersi in modi diversi»⁴⁹. È un grande passo in avanti nella concezione comunista dell'arte, che pone in termini meno semplicistici il rapporto tra realtà ed espressione artistica e favorisce lo sdoganamento di fenomeni intellettuali come le avanguardie, a lungo rigettate. Si ridiscute anche del rapporto tra direzione del partito ed espressione artistica. È lo stesso segretario del PCI a presentare una posizione nuova, forse impensabile fino a pochi anni prima. Su «Rinascita», nel 1957, Togliatti, commentando con toni critici l'eccessivo controllo esercitato in Ungheria dal potere comunista sul mondo dell'arte, così dichiara:

«Il principio che i comunisti conducono una lotta ideologica in tutti i campi, a sostegno di quelli che considerano essere gli indirizzi artistici e culturali validi, fu inteso, sembra, in modo schematico ed esteriore, e applicato persino con misure amministrative. Questa è sempre, secondo noi, una cosa sbagliata. La superiorità degli indirizzi che noi approviamo deve risultare, prima di tutto, dal dibattito e dal confronto. Il partito, per quanto pretenda, non potrà mai far venir fuori geni artistici o letterari, che creino a suo comando.»⁵⁰

Secondo Togliatti, dunque, così come era sempre stato, scopo del partito, in virtù del proprio ruolo guida nella trasformazione della società, è fornire indicazioni al mondo degli intellettuali, senza spingersi oltre, affinché anche l'arte e tutta l'espressione

⁴⁶ D. Consiglio, *Il Pci e la costruzione di una cultura di massa*, op. cit., pp. 32-33.

⁴⁷ Mario Alicata, *Degradazione della cultura italiana in regime democristiano e clericale*, in «Rinascita», febbraio 1958, cit. in *ivi*, p. 74.

⁴⁸ *Ivi*, p. 31.

⁴⁹ L. Gruppi (a cura di), *Togliatti. La politica culturale*, op. cit., pp. 49-50.

⁵⁰ «Rinascita», a. XIV, n. 3, marzo 1957, cit. in *ivi*, pp. 268-269.

culturale possano dare un contributo a tale trasformazione. Inoltre - e questa è la vera novità rispetto al passato - il segretario del PCI dà una lettura nuova dei fenomeni intellettuali meno convenzionali, quando afferma che

«un determinato indirizzo di ricerca formale [...] anche se per il momento si presenta sterile e negativo, e come tale può e deve essere criticato e denunciato, potrà domani apparire come una tappa che è stato necessario attraversare per giungere a nuove e più profonde forme di espressione e quindi a un progresso di tutta la creazione artistica.»⁵¹

Il tema della libertà di ricerca degli intellettuali rappresenta una costante di questi anni ed è ribadito nel corso del X Congresso, nel 1962. Gli anni sessanta, d'altro canto, con l'ondata di rinnovamento che portano nella società italiana, impongono al PCI ulteriori aperture e capacità d'adattamento ai tempi. Il settarismo ideologico ed il controllo dell'espressione intellettuale sono inconcepibili in una società ormai più emancipata e secolarizzata sia dal punto di vista religioso che politico. Durante il X Congresso Togliatti ribadisce la necessità di favorire il dialogo, improntato a «spirito di reciproca tolleranza», tra marxisti ed intellettuali appartenenti ad altri filoni di pensiero. Il PCI, ancora una volta, è chiamato al ruolo di raccogliere intorno a sé le forze della cultura che lavorano per superare i problemi reali della società, di farsene tutore e di promuovere i risultati positivi che essi conseguono. Non spetta al partito, tuttavia, intervenire direttamente nel merito della produzione intellettuale, affinché questa non sia subordinata agli obiettivi politici contingenti. Inoltre, il marxismo, lungi dall'essere inteso come un sistema chiuso in se stesso, viene considerato più decisamente in chiave dialettica, ovvero nella sua capacità di entrare in contatto e superare criticamente le altre concezioni di pensiero che si manifestano nella società. Il rapporto tra politica e cultura e tra politica e società è, dunque, inteso in maniera più articolata rispetto alle semplificazioni, tipiche dello zdanovismo, del passato⁵². Nonostante gli sforzi, quanto meno teorici, tuttavia, a partire dalla prima metà degli anni sessanta il rapporto tra PCI ed intellettuali subisce una grave e costante erosione. S'ingrossano le fila della schiera di uomini di cultura che, pur riconoscendosi nella sinistra, si collocano al di fuori del PCI, talvolta addirittura alla sinistra stessa del partito, come dimostrano le esperienze di riviste quali «Quaderni rossi», «Sinistra» e «Classe operaia». Da tali posizioni si levano critiche severe al PCI, accusato in generale di essere sceso a compromessi con la realtà borghese, sul piano politico e anche su quello specifico della politica culturale. Il PCI reagisce proponendo cambiamenti radicali: nel 1963 a capo della Commissione culturale è nominata una donna, Rossana Rossanda, che subentra a Mario Alicata. Rossanda, giovane ed al passo coi tempi, favorisce un processo di apertura verso le più attuali questioni culturali. Ma le sue idee si spingono troppo oltre il livello tollerabile per un partito che, di là dai proclami, restava attaccato ad un rigido tradizionalismo culturale ed ideologico. Per aver insistito sulla necessità che il PCI sospendesse il proprio punto di vista sulle manifestazioni culturali, Rossanda è accusata di aver assunto posizioni storicamente ricoperte da nemici del PCI e, in breve, è messa in condizione di lasciare il suo ruolo di vertice. È un nuovo segnale delle difficoltà del Partito Comunista

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² L. Gruppi (a cura di), *Togliatti. La politica culturale*, op. cit., pp. 52-55. Così dice Togliatti: «Il confronto con le altre correnti di pensiero non si può ridurre a una dogmatica preconstituita condanna. Deve dar luogo a un dibattito di contenuto, a un dialogo, nel quale non può mancare la ricerca di quei momenti nuovi e positivi che vengono alla luce attraverso sviluppi di pensiero che aderiscano alle nuove realtà umane, sociali.» *Dal rapporto al X Congresso del Pci*, cit. in *ivi*, p. 290.

di adeguarsi ai tempi mutati e di dare le giuste risposte alla società. La realtà italiana non è più quella dell'immediato dopoguerra, ma il PCI pare non essersene reso conto e manifesta una sostanziale incapacità di decifrare il presente⁵³.

III.3 La nascita della DC nel solco del nuovo protagonismo della Chiesa

Una nuova forza, nata dalle ceneri del Partito Popolare di don Sturzo, si affaccia nell'immediato dopoguerra sullo scenario politico italiano. È la Democrazia Cristiana, destinata a diventare il maggior partito del Paese, che ne governerà le sorti per diversi decenni. Il progetto politico è elaborato sin dal 1943, a guerra ancora in corso, nelle sedi vaticane, grazie alle capacità ed alla lungimiranza di Alcide De Gasperi, leader incontrastato della nuova formazione politica fino alla metà degli anni cinquanta. Nonostante alcune riserve verso questo progetto da parte di settori del Vaticano, De Gasperi ha dalla sua Giovanni Battista Montini, che poi sarebbe diventato Papa Paolo VI. La fine del fascismo, gli esiti della guerra ed i futuri assetti internazionali lasciano presagire alla Chiesa la necessità di intervenire con una forza che la rappresenti nel contesto politico italiano in via di definizione. In particolare, si avverte la necessità di contrastare con una forza di pari livello i social-comunisti, che si preparano a diventare potenti partiti di integrazione di massa. La Democrazia Cristiana, così, si lega, sin dalla sua nascita, agli interessi e alle volontà delle gerarchie vaticane. La Chiesa, analogamente all'Unione Sovietica per i comunisti, rappresenta quell'entità esterna al partito che ne incarna il riferimento ideologico fondamentale. Il collante attorno al quale la DC raccoglie le varie forze che la sostengono è rappresentato dalla fede e dalla subcultura cattolica, diffusissima nel Paese. Si tratta di un comune denominatore trasversale, che produce un'aggregazione di forze diverse tra loro sul piano politico, sociale e culturale. La DC si caratterizza, perciò, come partito interclassista; è evidente la differenza col suo principale antagonista, il PCI, contrassegnato, invece, da un modello classista molto marcato, che si fonda sulla centralità della classe operaia. Il pluralismo delle adesioni si traduce all'interno della Democrazia Cristiana nella formazione di più correnti, che si raggruppano in una destra, in una sinistra e in un grande centro. La pluralità delle energie, e quindi degli interessi, che rappresenta ne fa inevitabilmente un partito caratterizzato da più anime. La coesione interna è così garantita, da una parte, attraverso una tendenza al moderatismo e all'assunzione di una posizione centrale nel sistema politico, in grado di mediare tra le varie istanze in campo; dall'altra, attraverso l'istituzione di rapporti clientelari tra le forze. Tali strategie permetteranno alla DC di governare per circa un cinquantennio il Paese⁵⁴.

Tra le principali ragioni che spingono la Chiesa ad individuare nel dopoguerra un soggetto politico in grado di rappresentarne gli interessi vi è, si è detto, la lotta al comunismo. Quest'ultimo viene visto come un nemico pericolosissimo, che la disconosce ed è in grado di privarla di ogni autorità. Il Vaticano, così, per la prima volta nella sua storia, decide di scendere in campo, sancendo un'indistinzione tra azione religiosa e azione politica, che «ubbidiva per la Chiesa al fatto che essa aveva di mira la sfera dei principi supremi e metapolitici, da affermare e da salvaguardare contro altri principi»⁵⁵, ovvero quelli del comunismo ateo. Il sostegno alla DC rappresenta una

⁵³ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., pp. 263-271.

⁵⁴ S. Colarizi, *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*, op. cit., pp. 36-47.

⁵⁵ A. Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, op. cit., p. 329.

novità assoluta rispetto alle precedenti condotte della Chiesa in rapporto allo Stato. Nella fase successiva all'unità d'Italia, infatti, essa non riconosce lo Stato liberale e, arroccata in una posizione difensiva e distante dall'istituzione statale, s'impegna essenzialmente nel difendere se stessa ed i propri principi da quest'ultima. Successivamente, la Chiesa rompe l'isolamento, riconoscendo un partito ad essa ispirato, il Partito Popolare, fondato nel 1919 da Luigi Sturzo. Tuttavia, diversamente da quanto si sarebbe verificato con la DC, il Partito Popolare è dichiaratamente aconfessionale e quindi autonomo dalla Chiesa. Quest'ultima, a sua volta, concede tale autonomia e si considera indipendente dalle scelte dell'organismo politico. Più tardi, negli anni del fascismo, raggiunta una nuova armonia con lo Stato, grazie ai Patti lateranensi del 1929, la Chiesa inaugura una rinnovata fase di assenteismo dalla vita politica. A questa segue la successiva tappa di impegno nella società, nell'immediato dopoguerra, con la nascita della DC. Anche in questo caso, come era accaduto per il Partito Popolare, formalmente il partito dei cattolici è indipendente dalla Chiesa ed è quest'ultima a concedere tale autonomia⁵⁶. Tuttavia, nei fatti, nei confronti della Democrazia Cristiana non è mai venuto a mancare l'indirizzo politico delle gerarchie ecclesiastiche. Anzi, secondo Agostino Giovagnoli, in quella fase «si deve parlare di un esplicito “mandato” della gerarchia ai laici più attivi nelle organizzazioni cattoliche perché si impegnino sul terreno politico a realizzare le direttive della Chiesa»⁵⁷. Con i papati di Pio XI e Pio XII si afferma una volontà, conseguente ad una nuova apertura al mondo moderno della Chiesa, di intervenire nella realtà sociale per orientarne i cambiamenti attraverso i principi cristiani. Su tale impegno avevano cominciato a riflettere, sin dagli anni trenta, gli intellettuali cattolici. Nel dopoguerra gli inviti del Papa Pio XII in tal senso si fanno espliciti. Si chiede la costituzione di un ordine nuovo, dopo gli orrori della guerra, basato su fondamenta cristiane. Molti cattolici, orientati da spirito di servizio ed obbedienza alla Chiesa, intraprendono, così, la strada indicata dalle gerarchie per riformare, attraverso il faro della religione, l'ordine sociale ed economico italiano⁵⁸.

Tale impegno politico dei cattolici nella società del dopoguerra è frutto di un radicale cambio di prospettiva, che porta questi ultimi a ridimensionare il primato della spiritualità rispetto all'azione. La cultura cattolica, infatti, prima di allora, era stata incentrata sul valore della contemplazione, contrapposto a quello dell'azione. Nel dopoguerra prende piede una «spiritualità dell'azione», con cui «si indicava anzitutto il problema di un impegno apostolico, missionario, caritativo»⁵⁹, impegno che, nel caso dei laici, s'identificava con la politica. Tale cambiamento comporta una più generale valutazione positiva delle cose terrene, del quotidiano, rispetto ai valori trascendenti. È questa mutazione culturale che favorisce il rinnovato protagonismo nella società dei cattolici e la scelta della Chiesa di non isolarsi, ma di affidare ad un partito politico di propria espressione il compito di rappresentarla nel mondo terreno. Pur passati nel campo dell'azione, il ruolo della spiritualità resta centrale per i cattolici, in particolare per coloro che si trovano a tenere le redini della DC e dell'Italia, poiché grazie a tale ideale, che si traduce in un « tirocinio della perfezione », essi, secondo Giovagnoli, riescono ad adattarsi meglio al mondo moderno. Infatti,

⁵⁶ *Ivi*, pp. 333-334.

⁵⁷ Agostino Giovagnoli, *Le premesse della ricostruzione. Tradizione e modernità nella classe dirigente cattolica del dopoguerra*, Milano, Nuovo istituto editoriale italiano, 1982, p. 19.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Id.*, *La cultura democristiana tra Chiesa cattolica e identità italiana*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1991, p. 94.

«La prospettiva del perfezionamento, della crescita spirituale, dell'evoluzione interiore suggeriva anche una qualche apertura alla dimensione del cambiamento e dello sviluppo storico, in genere carente nella cultura cattolica dell'epoca. [...] la dimensione della spiritualità rafforzava una lettura degli avvenimenti nella chiave di processi storici complessi e contraddittori di disvelamento progressivo "nella vita" di costanti principi di "verità".»⁶⁰

In questo senso, la spiritualità in molti casi ha sopperito all'assenza di un substrato ideologico comune ai cattolici, ponendosi come elemento di congiunzione in una classe politica molto diversificata nelle sue componenti.

III.3.1 Cattolici: cultura e società

Le modalità e le ragioni con cui la DC viene alla luce spiegano l'assenza di una propria ideologia di fondo. Di fatto, la dottrina ideologica della DC coincide con quella della Chiesa e può essere definita, alla luce del nuovo impegno del Vaticano sulla scena politica italiana, «una *ideologia d'intervento*, dove la base culturale e filosofica viene fornita da un altro organismo preesistente, del quale la DC è filiazione diretta»⁶¹. Più che un'ideologia politica vera e propria, alla base della Democrazia Cristiana e come comune denominatore tra i suoi militanti, vi sono il cattolicesimo e, ad un livello superiore, i principi radicati nella tradizione culturale italiana di Paese fortemente cattolico. La Democrazia Cristiana si configura, infatti, come partito dei cattolici, sebbene sulla carta sia aconfessionale e il suo statuto si limiti a richiedere il rispetto per i principi cristiani e democratici. I riferimenti alle radici cristiane della società italiana si rincorrono nelle riunioni e nei discorsi del partito dell'immediato dopoguerra. De Gasperi, in particolare, vi fa frequentemente riferimento, parlando della necessità per la DC di incarnare una tradizione che andasse oltre i confini del partito per allargarsi all'intero patrimonio culturale italiano. La DC era allora chiamata a tenere sempre presente le radici cattoliche dell'identità italiana, a partire dalle quali poteva essere costruito il rinnovamento della società. Esemplifica bene questo concetto il nome stesso del partito: alla parola «democrazia», che rappresenta il rinnovamento, si associa l'aggettivo «cristiana», che evoca la tradizione di riferimento; la democrazia cristiana congiunge, perciò, il nuovo alle radici identitarie del Paese. Anche l'essere confessionale dell'organismo politico, secondo De Gasperi, non rimanda solo all'adesione alla religione cattolica, ma alla più ampia appartenenza all'esperienza storica italiana⁶².

Il richiamo alla tradizione cattolica e l'impegno nella vita del Paese inteso come una missione, su mandato della Chiesa, permettono di capire meglio le ragioni di determinate scelte operate dalla classe dirigente cattolica nel dopoguerra. La loro,

⁶⁰ *Ivi*, pp. 95-96.

⁶¹ Carlo Bordini, *Società e cultura di massa negli anni del centrismo*, Messina-Firenze, casa editrice G. D'Anna, 1981, p. 37.

⁶² A. Giovagnoli, *La cultura democristiana tra Chiesa cattolica e identità italiana*, op. cit., pp. 121-122. Così come De Gasperi, nota Giovagnoli, anche Croce, che appartiene ad un versante ideologico opposto (sul suo idealismo si fonda la tradizione culturale di Togliatti), rileva l'importanza del cristianesimo nella storia d'Italia rispetto al progresso della libertà. Tale comune punto di vista testimonia la necessità, assai avvertita nel dopoguerra, di riempire nuovamente di contenuti l'identità italiana, svuotata dei suoi significati dopo l'esperienza traumatica del fascismo. Croce e De Gasperi, rifiutando di collocare il punto d'origine dell'identità italiana all'epoca risorgimentale ed adottando una prospettiva meno nazionalista e più internazionale, traggono i riferimenti dell'identità italiana da una tradizione di più lungo periodo, che vede nel cattolicesimo uno dei propri punti cardine. *Ivi*, pp. 122-123.

infatti, è stato notato, è una volontà politica in divenire, che s'identifica non tanto con gli obiettivi programmatici espliciti, quanto con la formazione culturale e religiosa dei suoi esponenti, che innesca determinate scelte sul piano pratico. La classe dirigente cattolica «si appresta cioè a svolgere la sua azione politica con la coscienza religioso-ideologica di dover adempiere, su mandato della Chiesa, a una missione storica al servizio del paese»⁶³. I cattolici, in questo modo, ponendosi nel solco della tradizione cattolica, legittimano se stessi agli occhi degli Italiani, «ma affrontano il problema a partire dalla loro “diversità”, in un’ottica fortemente ideologica, dentro una visione religiosa della storia del mondo contemporaneo generale ed onnicomprensiva»⁶⁴.

È interessante notare come il riannodare i fili con la tradizione italiana rappresenti una priorità costantemente richiamata non solo per la DC, ma anche, come già visto, per il PCI. I due partiti, sul piano politico antitetici, nel dopoguerra rincorrono analoghi riferimenti culturali e identitari, certamente per favorire il proprio radicamento nel tessuto sociale. D’altro canto, in quest’epoca il cattolicesimo rappresenta la chiave più giusta per carpire la fiducia degli Italiani disorientati di fronte al futuro. Esso, uscito pressoché indenne dall’esperienza del fascismo, incarna la tradizione e la continuità cui è più facile fare affidamento dopo gli stravolgimenti della fine del regime e della guerra. Inoltre, nel dopoguerra la Chiesa fa propria una prospettiva universalistica, che risponde al diffuso desiderio di pace e che mette definitivamente da parte la politica nazionalistica ed aggressiva propria del fascismo. Questa prospettiva si traduce nella spinta, da parte della Chiesa, ad assumere un’identità nazionale «debole» ed a propendere per una politica estera improntata alla collaborazione ed al pacifismo. La DC raccoglie tali suggestioni, assieme all’invito, rivolto spesso dalle gerarchie ecclesiastiche, a riportare la concordia nel Paese, devastato dalla guerra civile. Coerentemente con tali indicazioni, De Gasperi si fa promotore di una politica estera che riflette la condizione dell’Italia di nazione sconfitta e che pone, sul piano della politica interna, la ricostruzione tra le priorità programmatiche⁶⁵. Più in generale, ad orientare le scelte politiche ed economiche di De Gasperi dell’immediato dopoguerra ci sono, da una parte, una grande lucidità, che gli consente di analizzare senza illusioni la situazione italiana e, dall’altra, la sua spiritualità di uomo cattolico, che gli fa leggere gli eventi in un’ottica provvidenzialistica. Ne deriva una visione della realtà presente pessimistica, ma anche una fiducia nel futuro. De Gasperi comprende la posizione debole dell’Italia, che impone una sapiente politica internazionale, ma si sente fiducioso rispetto ai futuri assetti del mondo e alla possibilità che i principi cristiani orientino tali processi. L’Italia è un Paese uscito distrutto dalla guerra e si trova in una condizione di mancanza di autonomia e di condizionamento da parte degli alleati, in maniera particolare gli Stati Uniti. Il leader democristiano lo capisce bene e ciò lo induce ad anteporre la politica estera a quella interna, assumendo al contempo decisioni dettate dalle particolari contingenze. Sono scelte ispirate al superamento dell’emergenza, solo dopo la quale, cioè con la fine degli aiuti del Piano Marshall, l’Italia potrà riconquistare la propria autonomia e l’aspirazione all’autogoverno. Tali orientamenti si possono comprendere solo alla luce della grande adattabilità agli eventi di De Gasperi; adattabilità che gli deriva dalla propria spiritualità e dalla visione provvidenzialistica del futuro⁶⁶.

⁶³ A. Giovagnoli, *Le premesse della ricostruzione*, op. cit., p. 5.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 222-223.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 227-228.

Il legame con la cultura cattolica e le contingenze storiche producono un atteggiamento conservatore da parte della DC verso la realtà sociale e politica. Il partito dei cattolici ha come proprio riferimento un modello di società gerarchica e tradizionale, imperniata sulla famiglia patriarcale, rigida nella sua divisione in classi e dove l'educazione della masse è affidata all'indottrinamento dogmatico che parte dall'alto. Sul piano politico, con la Democrazia Cristiana al potere, si stabilizza un impianto statale di natura autoritaria, favorito dal ritorno ai posti di comando di personalità compromesse col fascismo. Tale situazione diventa tanto più evidente dopo il 1948, l'anno delle prime elezioni politiche che segnano la guerra aperta col principale nemico cattolico, il PCI. Gli esponenti della sinistra sono radicalmente estromessi dallo Stato e dalle sue ramificazioni e spinti in un luogo marginale della vita pubblica, quello riservato all'opposizione. Nella lotta ai rossi un ruolo preminente, alle spalle della DC, è svolto dalla Chiesa, che conduce una guerra aperta senza precedenti. Lo scontro ha il suo apice nel 1949, quando la Santa Sede, in nome dell'ateismo e del materialismo, pronuncia la sua scomunica verso gli iscritti a tutti i partiti comunisti⁶⁷. L'accentramento del potere, nell'ambito del clima di autoritarismo politico di questo periodo, è una scelta tutt'altro che transitoria, ma elaborata, in particolare da De Gasperi, per affrontare al meglio le difficoltà poste dalle trasformazioni in atto. Il leader della DC propende per un rafforzamento del potere presidenziale, in particolare per ciò che attiene la politica estera e quella economica, due settori delicatissimi, dov'è forte il condizionamento americano. La necessità è dettata dalle nuove sfide poste dalle trasformazioni del capitalismo internazionale, che rischiano di provocare uno scollamento progressivo tra la politica e l'amministrazione dello Stato. Per scongiurare tale pericolo, De Gasperi propende per un rafforzamento del potere del presidente del Consiglio, anche nell'ottica di una migliore gestione dei rapporti con gli Stati Uniti⁶⁸.

Il radicamento della DC ai valori tradizionali del cattolicesimo, la visione conservatrice della realtà e l'assenza di una propria ideologia politica hanno fatto della cultura democristiana un bersaglio di dure critiche, soprattutto a partire dagli anni in cui si sviluppa una riflessione sulla società di massa. Secondo Carlo Bordini, la Democrazia Cristiana riempie di contenuti la sua «non-ideologia» ricorrendo proprio alla massificazione, cioè ad una cultura di massa rivolta a tutti, facilmente assimilabile, popolare e in apparenza benevola ed apolitica. Essa ha come principale motivo ispiratore, che catalizza l'impegno e la fede dei propri militanti, il cattolicesimo assediato dal pericolo comunista. Inoltre, si avvale, come strumento di trasmissione di tali contenuti, dei mezzi di comunicazione di massa, in particolare radio, televisione e cinema, su cui sin dagli anni del dopoguerra la DC riesce ad imporre un proprio esclusivo dominio. La cultura massificata della Democrazia Cristiana si presenta come conservatrice in virtù dei legami del partito con le classi più potenti del Paese, come gli agrari e la grande industria⁶⁹.

L'assenza di un'ideologia politica totalizzante e il riferimento ad una più generale cultura cattolica spiegano perché la DC, a differenza del PCI, non si ponga rispetto al militante come unico riferimento valoriale e formativo. In tal senso, la militanza cattolica è diversa da quella comunista, giacché non impone un'adesione ed un impegno politici a trecentosessanta gradi. All'iscritto alla DC non si chiedeva di trasformare le proprie credenze una volta entrato nel partito, ma solo di rispettare i principi cristiani e

⁶⁷ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., p. 105.

⁶⁸ A. Giovagnoli, *Le premesse della ricostruzione*, op. cit., p. 312.

⁶⁹ C. Bordini, *Società e cultura di massa negli anni del centrismo*, op. cit., pp. 38-41.

democratici. Tesserarsi al PCI, invece, significava permeare ogni aspetto della propria esistenza con i valori e le direttive del partito, impegnato in un costante lavoro di educazione del militante, che doveva diventare l'uomo nuovo della futura società socialista⁷⁰.

III.3.2 La costruzione del partito di massa

Assieme alla cultura, dalla Chiesa la DC eredita la sua potente macchina organizzativa, fondata sul variegato associazionismo cattolico. Le numerose associazioni, l'Azione Cattolica tra le prime, che nel dopoguerra rappresentano il braccio operativo della Chiesa nella società si traducono in un decisivo capitale di forze al servizio del partito. Rappresentando l'unione di tutti i cattolici, mobilitati essenzialmente contro il nemico comunista, la DC dispone, perciò, di un bagaglio di energie non indifferente, che, grazie a tali forme organizzative preesistenti, è in grado di gareggiare con i partiti di massa che si affacciano sull'agone politico italiano, il PCI prima di tutti. Grazie a queste condizioni, anche la DC dalla sua nascita si candida a diventare un partito di integrazione di massa, che, però, a differenza delle altre formazioni politiche imperniate su motivi politico-ideologici, richiama i suoi iscritti attraverso il potente collante della fede. Per queste ragioni, è stato notato come non sia possibile definire la DC un vero e proprio partito di massa «se non in relazione al suo radicamento nel mondo cattolico»⁷¹. In sostanza, la Democrazia Cristiana riesce a radicarsi nella società nell'immediato dopoguerra proprio grazie al sostegno cattolico, che le fornisce un impianto organizzativo preesistente e un bagaglio ideologico e culturale attraverso cui riesce a mobilitare le masse anche oltre il momento elettorale. Tale dipendenza sia ideologica che organizzativa dalla Chiesa determina quella particolare modalità di radicamento nella società attuata dalla DC, definita «diffusione territoriale», che, cioè, avviene «accogliendo in sé i leader di altre organizzazioni (cattoliche) preesistenti o sorte spontaneamente e contemporaneamente ad essa»⁷². Tale processo contribuisce a rimarcare la natura policentrica del partito, cioè priva di un unico centro di potere, che è causa di una continua lotta interna per la leadership. Caratteri che rimarcano la netta differenza col PCI, contrassegnato da un'autorità verticistica forte e da un radicamento sociale che avviene tramite una «penetrazione territoriale», ovvero una progressiva colonizzazione degli spazi sociali.

Proprio la necessità di combattere ad armi pari il PCI e la sua capacità di metter radici nella società spinge i vertici della Democrazia Cristiana, in particolare quelli della seconda generazione, a favorire la nascita di una struttura organizzativa efficace alla base del partito. Le prime direttive in merito sono emanate sin dal 1943 e restano pressoché immutate nel tempo. Da esse emerge come l'organizzazione della DC sui territori ricalchi quella ecclesiastica: ogni sezione locale corrisponde, infatti, ad una parrocchia. Più sezioni locali originano un Comitato comunale, sopra il quale si collocano organismi di livello provinciale e regionale, fino ad arrivare al vertice, il Consiglio nazionale. Com'è stato notato anche a proposito del PCI, le ramificazioni periferiche della Democrazia Cristiana hanno scarso potere decisionale, giacché gli orientamenti sono diffusi dall'alto, nell'ambito di una struttura gerarchica rigida,

⁷⁰ A. Ventrone, *La cittadinanza repubblicana*, op. cit., p. 48.

⁷¹ *Ivi*, p. 44.

⁷² *Ibidem*.

proprio sul modello di quella ecclesiastica.

Nonostante le direttive sull'organizzazione, la DC ha dedicato poche delle proprie energie ai problemi organizzativi, soffermandosi maggiormente su quelli a carattere ideologico e programmatico. Ciò ha provocato un notevole ritardo rispetto al PCI, che ha invece investito molto sulle proprie capacità di radicamento e mobilitazione della società⁷³. Certamente ha favorito tale ritardo anche la possibilità per la Democrazia Cristiana, sin dalla sua origine, di fare affidamento sulle organizzazioni cattoliche, con le quali, tuttavia, il rapporto non è sempre stato di totale controllo. Se in alcune circostanze, infatti, la DC si è servita delle organizzazioni cattoliche per il raggiungimento dei propri obiettivi, in altre, è stato il partito stesso ad essere strumentalizzato dalle gerarchie ecclesiastiche attraverso l'associazionismo cattolico, su cui esse esercitavano controllo. Nel dettaglio, in un primo periodo, fino al 1953, la DC è ostaggio delle potenti organizzazioni cattoliche, di cui non può fare a meno per assicurarsi il radicamento nella società. Più tardi, si libera da tale giogo, acquisendo maggiore autonomia, che, tuttavia, non le fa perdere il sostegno della Chiesa e delle stesse organizzazioni cattoliche⁷⁴.

III.3.3 Il rapporto con la cultura e gli intellettuali

Se è possibile parlare di una cultura cattolica, è meno facile identificare una cultura democristiana. La Democrazia Cristiana, come visto, nutre e fa propri principi, valori, suggestioni spirituali e orientamenti della Chiesa. In tal senso, la cultura alla base del partito non è autonoma, ma, appunto, assorbita dal mondo cattolico. È perciò difficile parlare di una cultura democristiana specifica, dovendo sostituire ad essa una più generale cultura trasversale e radicata nella società italiana a base cattolica. La differenza con il mondo comunista è evidente. Il PCI si nutre di proprie dottrine politico-ideologiche, che definiscono la specificità della sua subcultura di appartenenza. È in virtù di questa specificità che il Partito Comunista nel dopoguerra salda i legami con la classe intellettuale, per favorire la diffusione della sua dottrina e dei suoi valori. Necessità sentita tanto più per la posizione di partito all'opposizione ricoperta per anni. È stato notato come tale esigenza non sia avvertita dalla Democrazia Cristiana, in ragione della propria posizione egemonica nella società e nella realtà politica italiana e per la mancata necessità di definire, convalidare e diffondere una propria specifica ideologia di partito. La materia culturale su cui costruire il proprio orientamento ideologico è, infatti, fornita dal mondo cattolico, assieme ad una classe intellettuale preparata per ricoprire ruoli di responsabilità al servizio della DC. Per queste ragioni, le questioni culturali sono state sempre marginali nel partito cattolico, a differenza, come visto, del ruolo che esse hanno avuto nella storia del PCI. Inoltre, se il Partito Comunista, per diffondere la sua cultura, deve avvalersi di proprie istituzioni, la DC, grazie alla più generale occupazione dello Stato, monopolizza tutte le articolazioni formative e culturali di quest'ultimo, come la scuola o i mezzi di comunicazione di massa, la radio e la televisione per prime. Ciò favorisce una più facile diffusione dei valori della sua cultura di riferimento per il mantenimento del consenso nell'opinione pubblica⁷⁵.

⁷³ *Ivi*, pp. 48-52.

⁷⁴ A. Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, op. cit., p. 335.

⁷⁵ *Ivi*, p. 648.

L'assenza di una subcultura democristiana autonoma ha determinato un conseguente scarso prestigio degli intellettuali vicini alla DC, soprattutto agli occhi dell'intelligenza militante. Il mondo intellettuale cattolico, infatti, non solo sconta la dipendenza dalla Chiesa, ma appare diviso in più tendenze ed orientamenti, che compromettono la possibilità di originare una cultura solida ed organica, sul modello di quella comunista. È questa una realtà di cui erano consapevoli i democristiani, come emerge da un'inchiesta sugli intellettuali cattolici promossa, nel 1960, da «Leggere», una rivista vicina alla DC. L'inchiesta mette in luce come

«tra gli scrittori e pubblicisti cattolici italiani la cultura cattolica appare dispersa in una pluralità di "chiesuole" e se da un lato soffre di un fondamentale complesso di inferiorità rispetto alla cultura laica e marxista del paese, d'altro canto si rivela incapace di proporre un'alternativa culturale unitaria, manca di aderenza alle concrete situazioni sociali del paese e spesso si riveste di retoriche astrattezze linguistiche pseudo-filosofiche. La stessa definizione di "intellettuale cattolico" è accolta nella cultura italiana con reticenza e perplessità. Infatti i due termini nelle percezioni più comunemente condivise sembrano contrapposti»⁷⁶.

Gli intellettuali cattolici sono considerati assoggettati alle direttive ecclesiastiche e incapaci di elaborare una propria cultura autorevole e laica. La DC sconta negli anni questo complesso d'inferiorità rispetto al PCI, che invece si afferma come il partito della cultura per antonomasia, capace di accogliere sotto la propria ala protettrice gli intellettuali di più orientamenti, allo scopo di elaborare una cultura nuova per il Paese, che sia la base di partenza del rinnovamento.

Sebbene, abbiamo visto, il rapporto del PCI con gli intellettuali sia stato tutt'altro che improntato alla libertà e all'autonomia, l'idea del binomio che lega cultura e comunisti resta a lungo salda nell'opinione pubblica, con inevitabile disappunto per la Democrazia Cristiana. Nel 1976, Giovanni Galloni, vicesegretario del partito, guardando all'atteggiamento manifestato negli anni dalla DC nei confronti della cultura e riflettendo su tale rapporto con spirito autocritico, non esita a parlare di «un certo distacco che con il tempo si è allargato fra la Democrazia Cristiana e le forze più vive della cultura nazionale anche di ispirazione cristiana»⁷⁷. La politica democristiana non si è sufficientemente saldata con la cultura, secondo Galloni, ma «si riduce alla pura gestione del potere e rinuncia per ciò stesso a comprendere la realtà che si evolve, a capire il linguaggio delle nuove generazioni e si taglia irrimediabilmente la strada del domani»⁷⁸. Il vicesegretario, poi, riconosce un costante assoggettamento in Italia della cultura alla politica e ne imputa la responsabilità al suo partito e, insieme, al PCI, poiché

«mentre la Democrazia Cristiana si è posta sempre più pragmaticamente in una posizione di isolamento rispetto al mondo della cultura, nella illusione che fosse sufficiente l'esercizio del potere per stabilire un rapporto con la cultura [...], al Partito Comunista è stato lasciato aperto tutto lo spazio per portare avanti la linea definitiva dell'intellettuale organico, la quale consente anche in un Paese che mantenga le istituzioni democratiche di ridurre completamente la cultura alla politica, di ricondurre in modo diretto o indiretto l'intellettuale a dipendere dall'organizzazione e dalla direttiva del partito, di comprimere la libertà, di condizionarlo o comunque di sospingerlo all'umiliante ruolo di conformismo ideologico.»⁷⁹

Ne deriva che la cultura si è impoverita, trasformandosi in mera propaganda, non diversamente da quanto accade nei regimi totalitari. L'incapacità della Democrazia

⁷⁶ *Ivi*, pp. 648-649.

⁷⁷ Giovanni Galloni, *Una proposta culturale della Democrazia Cristiana*, Roma, Cinque lune, 1976, p. 8.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 12-13.

Cristiana di contrastare con una politica culturale forte la proposta comunista favorisce «il pericolo di una strumentalizzazione da parte dell'opposizione, di un conformismo della cultura e quindi di una non cultura»⁸⁰.

Le parole del vicesegretario di partito sono illuminanti oggi per capire come vi fosse consapevolezza nella DC dei ritardi accumulati sul fronte della politica culturale. Tuttavia, la necessità di dover affermare la propria presenza in questo campo e di superare il gap che la separava dai comunisti, porta la Democrazia Cristiana, negli anni cinquanta, a promuovere alcune iniziative nel settore, nell'ambito di una più generale riorganizzazione del partito. Nel 1954 è costituito l'Ufficio Attività Culturali, con funzioni di coordinamento. L'Ufficio si avvale di una rete di dirigenti locali e promuove la nascita di circoli territoriali, distribuiti in particolare nei capoluoghi di provincia. L'obiettivo è radicarsi nella società: a tal fine, è condotta un'indagine conoscitiva di enti e manifestazioni culturali esistenti e si favorisce la nascita di rapporti stabili con intellettuali del mondo sia laico che cattolico. L'Ufficio organizza convegni per riflettere su disparati argomenti, afferenti diverse discipline, e promuove iniziative editoriali⁸¹. Si tratta, tuttavia, di attività che si rivelano non sufficienti a favorire un reale decollo della politica culturale della DC. Il partito cattolico, in generale, si mostra incapace o non sufficientemente interessato a promuovere uno sviluppo organico di questo settore. La cultura appare residuale rispetto alle azioni riconducibili al governo del Paese e la DC delega ad altri il compito di occuparsene. D'altro canto, la posizione di potere occupata e il controllo ampio sui mezzi di comunicazione di massa le permettono di dormire sonni tranquilli: i valori che si diffondono nella società sono quelli di propria espressione e tali da non poter essere scalfiti dalla forza relativa del suo principale avversario politico.

⁸⁰ *Ivi*, p. 15.

⁸¹ A. Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, op. cit., pp. 649-651.

Quarto capitolo

L'avvento della società di massa

IV.1 Lo sbarco del modello americano

Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale l'Italia conosce una forte accelerata nella direzione della modernizzazione. Uscito dalla chiusura del regime, il Paese si affaccia e si conforma gradualmente ai dettami della società di massa, già a partire dagli anni quaranta. Un ruolo centrale in questo processo è svolto dagli Americani, che sin dal loro sbarco sulla penisola, nel 1943, diffondono beni, di consumo e culturali, e, con essi, valori e nuovi modelli di vita tra la popolazione. Questi segnali di modernità hanno facile presa sulla società: gli Italiani, disorientati per la fine di un'epoca politica, elettrizzati dal rinnovato clima di libertà e desiderosi di dimenticare i dolori della guerra, accolgono con entusiasmo l'ondata di novità che arriva d'oltreoceano. La necessità di buttarsi alle spalle le preoccupazioni degli anni precedenti è testimoniata dal rapido rifiorire nell'immediato dopoguerra di iniziative ed organizzazioni ricreative. La voglia di vivere prende corpo nelle tante attività del tempo libero praticate, dal ballo allo sport, dal cinema, al teatro, alla musica. La nuova atmosfera provoca anche una graduale ma costante liberalizzazione dei costumi. Cominciano ad essere scardinati i vecchi ruoli sessuali, in virtù di un nuovo protagonismo delle donne nella società. La ventata di cambiamento, si diceva, è favorita dall'arrivo degli Americani, che portano con sé i nuovi simboli della moderna società industriale. Il cibo, i medicinali, ma anche prodotti più insoliti, come lo scatolame, le calze e le gomme da masticare, creano il senso di un mondo di benessere, che appare da subito desiderabile per gli Italiani, usciti dagli stenti del regime e della guerra. Gli Stati Uniti, alimentando desideri di consumo, preparano il campo per la successiva colonizzazione del mercato italiano, che si avrà solo negli anni cinquanta. Solo allora, infatti, i miglioramenti economici consentiranno al Paese di sviluppare un proprio mercato di massa. L'obiettivo americano, tuttavia, non è solo fare dell'Italia uno dei propri partner commerciali. La strategia di conquista ha anche una finalità geopolitica: di fronte ai primi segnali di guerra fredda, gli USA lavorano per favorire un posizionamento della penisola nel blocco occidentale da essi capitanato¹.

I condizionamenti americani sulle scelte in politica economica appaiono decisivi e difficilmente eludibili da parte della classe dirigente italiana, dato lo status dell'Italia di Paese sconfitto. In particolare, gli USA impongono le proprie direttive nei settori del commercio estero, della politica finanziaria e dell'interventismo dello Stato in economia, forti di salde alleanze strette con alcuni gruppi industriali e col Vaticano, considerato dagli Americani decisamente più credibile rispetto allo Stato italiano. Gli obiettivi strategici sono evitare l'autonomia dell'Italia in campo economico e ripristinare «la piena libertà di iniziativa economica, sia sul piano internazionale che interno, in modo tale che, qualunque fosse l'indirizzo politico da essa prescelto, il mercato italiano venisse a trovarsi definitivamente nell'area economica dominata dalla

¹ Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, Firenze, Giunti, 1985, pp. 60-63.

leadership americana»². Difficile dire fino a che punto la classe dirigente italiana fosse consapevole di questi condizionamenti. De Gasperi, realisticamente, li vive inquadrandoli in una situazione di emergenza, di cui attende il superamento, che avrebbe permesso all'Italia di riconquistare il completo autogoverno³. Questo atteggiamento spiega perché, anche sul fronte della ricostruzione, il leader democristiano, pur sensibile ai temi delle riforme economiche per il Paese, rinunci alla proposta di una specifica politica in materia tutta italiana e lasci sostanzialmente carta bianca agli Americani, che impongono una linea chiaramente liberista. Essa, infatti, prevede una marginalizzazione dello Stato in favore di un maggiore spazio concesso all'iniziativa privata. Anche in questo caso, l'opzione liberista di De Gasperi, e quindi della classe di governo, più che essere frutto di propri convincimenti, sembra per lo più una risposta alle esigenze del momento, nutrita dalla consapevolezza che per l'Italia vi fossero minimi margini di autonomia nel compiere le proprie scelte. Si rimanda, allora, il tempo delle riforme ad una fase successiva all'emergenza attuale, in cui non è possibile sottrarsi al condizionamento americano. In attesa di un futuro diverso, l'obiettivo di breve periodo da raggiungere è dimostrare che la classe dirigente italiana sia ben disposta ad adeguarsi alle strategie geopolitiche degli Stati Uniti. È necessario, infatti, conquistare la fiducia: gli Americani occupano ancora il Paese e, soprattutto, promettono aiuti economici di cui c'è assoluto bisogno⁴.

Se l'adesione da parte della classe dirigente cattolica alle prescrizioni americane appare ineludibile sul piano pratico, lo è meno sul piano dei valori di riferimento evocati dal modello economico statunitense. I democristiani, in quanto uomini culturalmente vicini alla Chiesa, accolgono con atteggiamenti controversi, come d'altronde farà quest'ultima, le influenze e la ventata di cambiamenti portata dagli Americani nei settori economico e del costume. Infatti, da un lato, in virtù delle arretratezze italiane, gli Stati Uniti sono visti come modello di riferimento da inseguire per raggiungere la modernizzazione di cui si avverte l'esigenza. Dall'altro, però, dispiacciono dell'America l'eccessivo consumismo e l'attenzione sfrenata alla produzione, il materialismo e la libertà dei costumi, che appaiono inconciliabili con la cultura cattolica, imperniata sulla spiritualità, su un modello di società tradizionale, rurale piuttosto che industriale, e su regole di rigida moralità. Anche per queste ragioni la DC non può essere definita come il partito dell'America, nonostante le relazioni forti intessute nel dopoguerra col colosso d'oltreoceano⁵. Questo discorso vale per lo stesso Vaticano. I suoi rapporti con gli Americani s'infittiscono già durante la guerra, anche grazie alla forte autorevolezza, rispetto alla classe dirigente nazionale, acquistata dalla Chiesa agli occhi degli Stati Uniti, così come della popolazione italiana. Papa Pio XII, pur guardando con atteggiamento critico a certi segnali culturali provenienti dall'America, vede quest'ultima come un sostegno sicuro per combattere il proprio principale nemico, il comunismo. Durante la guerra, il Papa avvia una riflessione sulla democrazia e sulla sua importanza in quanto baluardo in difesa di una nuova catastrofe bellica. L'accettazione della democrazia, tuttavia, avviene in un disegno più ampio, che vede la Chiesa, in virtù dei valori di cui è espressione, nel ruolo di fautrice di un nuovo ordine internazionale:

² Agostino Giovagnoli, *Le premesse della ricostruzione. Tradizione e modernità nella classe dirigente cattolica del dopoguerra*, Milano, Nuovo istituto editoriale italiano, 1982, p. 250.

³ *Ivi*, pp. 250-251.

⁴ *Ivi*, pp. 266-267.

⁵ Angelo Ventrone, *L'avventura americana della classe dirigente cattolica*, in Pier Paolo D'Attorre (a cura di), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1991, pp. 142-143.

«era la Chiesa, quindi, a dover farsi portavoce e promotrice dell'unica civiltà in grado di assicurare al mondo la pace e l'armonia: la "civiltà cristiana"»⁶. L'accettazione della democrazia nell'ambito di una supremazia dei valori cristiani conduce ad un atteggiamento critico da parte della Chiesa verso l'eccessiva fiducia nel progresso economico, che, secondo il Papa, accomunava il sistema capitalistico e quello sovietico. Perciò,

«Pur riconoscendo radici cristiane nel mondo occidentale, Pio XII non si stancò mai di denunciare l'"individualismo nazionale e statale", la "cultura laica", l'"umanesimo secolarizzato" che avevano portato all'ateismo e al totalitarismo. Che questi valori togliessero spazio e forza alla proposta "cristiana", l'unica appunto su cui era possibile fondare, nelle convinzioni del pontefice, la convivenza umana, era avvertito chiaramente dal papa.»⁷

Tuttavia, nella lotta al comunismo l'alleato americano è indispensabile. Perciò, nonostante le pecche dei suoi modelli di vita, verso i quali vi è un chiaro progetto riformatore, l'Occidente guadagna l'adesione del Vaticano. Si tratta chiaramente di un'adesione funzionale agli scopi di contrasto dell'URSS perseguiti in quella fase dalla Santa Sede. Il distacco tra i modelli sociali e culturali della Chiesa e quelli americani resta, però, evidente. Pio XII non è in grado di comprendere le trasformazioni in corso nella società italiana del dopoguerra, che si avvia pian piano verso la modernizzazione. Questi cambiamenti sono perlopiù letti attraverso la dicotomia moralità-immoralità e attraverso schemi ormai superati. È la stessa concezione di società alla base del pensiero cattolico ad essere lontana dal modello che si va affermando. Nel Paese si diffondono ideali di ricchezza, aspirazione di benessere e una nuova libertà dei costumi. La Chiesa vi contrappone un modello di società rurale, fondata sui valori quali la semplicità, l'umiltà e il sacrificio, ancorata alla pietra angolare della famiglia, alla tradizione e permeata di spirito religioso⁸. La compenetrazione con la modernità avviene allora attraverso un'«apertura selettiva» ad essa: se ne accettano solo le componenti che non contrastano col bagaglio di valori e di ideali cattolici, nel tentativo di raggiungere l'agognato connubio tra progresso e tradizione, in grado di assicurare una nuova conquista cristiana della società⁹. Sotto accusa, invece, nelle parole delle gerarchie ecclesiastiche, finiscono il materialismo, l'edonismo e l'individualismo della civiltà moderna. Si potrebbe immaginare che, essendo gli Stati Uniti portatori di tali valori negativi, siano finiti anch'essi al centro delle critiche severe della Chiesa. In realtà, è stato notato, ciò non avviene, certamente in ragione dell'alleanza necessaria tra Vaticano ed USA. Così,

«Il "nemico" costituito dal materialismo teorico, dall'ateismo, dal totalitarismo rimanda ad una precisa ubicazione geopolitica; presenta, in altri termini, una chiara declinazione: ideologia comunista, Urss, Pci [...]. Per converso il "nemico" della morale cristiana di volta in volta additato nel materialismo pratico, nel laicismo, nell'edonismo, nell'individualismo, nell'economicismo, nell'utilitarismo, nel neopaganesimo, nel liberalismo, nel progressismo, nel meccanicismo, nel consumismo, nell'ipersessualismo, nella modernolatria, in un tecnicismo esasperato, si rivela, alla fine, tanto sfaccettato da risultare indeterminato nelle sue coordinate geopolitiche. Questo "nemico" non individua *un luogo* del male (se non quello mitologico, irreali, costituito di immagini e cellule che è Hollywood); quanto piuttosto *un tempo*: la modernità.»¹⁰

⁶ *Ivi*, p. 146.

⁷ *Ivi*, p. 147.

⁸ *Ivi*, pp. 147-149.

⁹ *Ivi*, p. 154.

¹⁰ Marco Barbanti, *La "battaglia per la moralità" tra Oriente, Occidente e italo-centrismo 1948-1960*, in P. P.

La Chiesa e i cattolici, dunque, non si pronunciano mai apertamente contro gli Stati Uniti, preferendo addirittura ricorrere a perifrasi, dal carattere più indeterminato, per indicare i responsabili della diffusione di valori corrotti nella società moderna. Inoltre, il modello americano è fatto oggetto di critiche superficiali, che cioè riguardano il piano del costume e quindi della moralità; ma non si fa mai cenno alle degenerazioni del sistema capitalistico, che sono in contrasto coi principi cattolici. In tal senso, la condanna del modello americano non è mai totale, né potrebbe esserlo: il mito che esso evoca è uno strumento fondamentale in Italia per combattere l'influenza del comunismo¹¹.

L'influsso del modello americano passa attraverso la mole di prodotti culturali diffusi dagli Stati Uniti sin dallo sbarco in Italia durante la guerra. Gli Americani sono consapevoli che per veicolare e far sì che abbiano presa sul pubblico i valori di riferimento del proprio modello politico-economico occorra agire sul piano della mentalità. A tale scopo, essi invadono letteralmente il Paese con prodotti culturali, sia informativi che d'intrattenimento. Fra questi la parte del leone la fa il cinema, da sempre considerato l'arma più forte e, d'altro canto, una forma d'intrattenimento assai gradita agli Italiani, soprattutto nell'immediato dopoguerra, come dimostra la vertiginosa crescita del numero dei biglietti staccati. Da una parte arrivano cinegiornali e prodotti informativi, dall'altra, grazie all'abolizione delle norme protezionistiche di stampo fascista, i film d'intrattenimento hollywoodiani. Sono proprio i produttori americani, consapevoli dell'appetibilità del mercato italiano, a fare pressione, affinché siano eliminati i lacci e laccioli che fino a quel momento avevano imbrigliato il libero mercato. Nonostante i veti dei produttori italiani, le majors riescono ad avere la meglio e, nel giro di poco, sommergono la penisola come numerosissimi film, più o meno recenti¹². L'obiettivo delle case di produzione americane è impedire una ripresa del cinema italiano, che si ritiene fortemente contaminato dal fascismo, e fare profitti riversando sulla penisola interi fondi di magazzino. Dalla loro i produttori statunitensi hanno il sostegno della Chiesa, disposta, nella nuova logica delle alleanze, a favorire i film americani, anche dovendo in alcuni casi mettere tra parentesi le proprie riserve morali¹³. Attraverso le pellicole d'oltreoceano viaggiano divi, miti, immagini di benessere, mode e nuovi stili di vita e di comportamento, che in breve hanno gran presa sul pubblico. Oltre che al cinema, tali messaggi di esaltazione del modello di vita americano passano attraverso i diffusi e popolari prodotti dell'editoria. Riviste, rotocalchi, letture di vario genere e fumetti si diffondono rapidamente, addirittura costringendo, in tanti casi, gli editori italiani ad adattarsi ai modelli comunicativi da essi veicolati.

Le preoccupazioni circa i valori diffusi dai prodotti di massa americani non emergono solo nel mondo cattolico. Ben presto esse si fanno vive anche tra i comunisti. Si teme per l'appiattimento del gusto, per l'omologazione culturale e per il far leva di questi prodotti sull'emotività, piuttosto che sulla razionalità del pubblico. Se ne rileva la bassa qualità culturale e lo spiccato carattere borghese. Ma, soprattutto, essi sono ritenuti responsabili, proponendo modelli di vita basati sull'edonismo e sull'individualismo, tipici di una società capitalistica, di debellare lo spirito di lotta della classe operaia, di alienarla, suggerendo «per i problemi della vita soluzioni individuali e private, e quindi

D'Attorre (a cura di), *Nemici per la pelle*, op. cit., p. 180.

¹¹ *Ivi*, pp. 181-182.

¹² S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., pp. 64-67.

¹³ Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, p. 133.

in contrasto con la fede nell'azione collettiva e nella solidarietà sociale»¹⁴, tipiche, oltre che del PCI, anche del mondo cattolico.

Nonostante le critiche, i militanti comunisti, non diversamente dal resto del popolo italiano, si mostrano permeabili ai prodotti di consumo e, quindi, ai valori della società di massa. Certe letture popolari, la passione per i film e per i miti hollywoodiani sono assai diffuse tra gli iscritti al PCI. Il partito, dunque, sarà costretto a scendere a compromessi con la società di massa e la sua cultura, a riconoscerle per evitare di perdere consensi tra i propri iscritti e simpatizzanti, che in quei modelli si rispecchiano. Deriva da qui un atteggiamento schizofrenico. Infatti, a livello di cultura alta, nel rapporto coi suoi intellettuali organici, il PCI manifesta rigore e intransigenza. Lo dimostrano, ad esempio, i giudizi severissimi dei critici di sinistra al film *Riso amaro* (1949) del regista comunista Giuseppe De Santis, accusato di aver contaminato con influenze provenienti dal modello americano il mondo popolare raccontato nell'opera. Diversamente, a livello di cultura popolare, il PCI manifesta più indulgenza verso i gusti del pubblico, non sempre allineati esclusivamente coi riferimenti ideologici comunisti. Ne sono prova i concorsi di bellezza organizzati dal periodico comunista «Vie Nuove» o durante le feste de «l'Unità» per eleggere la stellina de «l'Unità». Alle elette reginette di bellezza veniva garantito un salto nel mondo del cinema. Sarà anche stato vero che attraverso questi concorsi il partito mirava a lanciare un ideale di bellezza e femminilità italiane da contrapporre a quello americano. Tuttavia, è evidente come sulla stessa organizzazione di queste iniziative influissero miti e sogni hollywoodiani assai diffusi tra le giovani¹⁵. L'altalenare tra cultura alta e cultura bassa rappresenterà una costante, a partire dagli anni cinquanta in poi, per il PCI, che gli causerà non pochi imbarazzi. Significativo, a questo proposito, è un articolo del 1963 pubblicato su «Rinascita» di Umberto Eco. Riflettendo sulla cultura comunista, sui suoi limiti, ma anche sulle aperture in quella fase di grande cambiamento rappresentata dagli anni sessanta, lo studioso concentra la propria analisi proprio su questo paradossale dualismo. Eco, senza mezzi termini, dichiara come

«va riconosciuto con coraggio che il concetto di umanesimo sul quale fa leva buona parte della cultura di sinistra in Italia è ancora il concetto aristocratico borghese. Come correttivo vi viene collegato la vaga speranza che questi valori possano diventare patrimonio anche delle classi subalterne, un'ambigua speranza frammista alla paura che questo avvenga davvero e che di conseguenza i valori si deteriorino»¹⁶.

Da una parte, dunque, secondo il semiologo, vi è un riconoscimento nella cultura di massa di un altro universo di valori. Dall'altra, tuttavia, essendo esso declassato dalla cultura ufficiale umanistica, cara al PCI, come «universo di disvalori», non è realmente assimilato, ma solo «usato a titolo strumentale e narcotico»¹⁷. Con grande lucidità Umberto Eco riconosce i limiti della politica culturale comunista, divisa tra la necessità di difendere il patrimonio ideologico e l'immagine del PCI di partito della cultura e i gusti delle masse con cui vuole rimanere in contatto. Una condotta paradossale che rappresenterà una costante negli anni.

¹⁴ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., p. 75.

¹⁵ *Ivi*, pp. 144-147.

¹⁶ «Rinascita», 5 ottobre 1963, cit. in Dario Consiglio, *Il Pci e la costruzione di una cultura di massa. Letteratura, cinema e musica in Italia (1956-1964)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2006, p. 91.

¹⁷ *Ibidem*.

IV.2 La cultura popolare del PCI

Per contrastare la portata ideologica dei prodotti americani in rapida diffusione il PCI, sin dall'immediato dopoguerra, vi contrappone un proprio modello di cultura: la cultura popolare. Questa è concepita a partire dal nuovo ruolo nella società che la classe operaia è chiamata a rivestire. Secondo i dirigenti comunisti, essa rappresenta la classe più avanzata, destinata a guidare la trasformazione del Paese in senso socialista. Da qui la necessità che i suoi esponenti si acculturino, per elevare la propria consapevolezza e dignità, ma anche per superare la superstizione e la rassegnata accettazione della propria condizione sociale. Il sapere diventa il volano per infiammare la coscienza di classe e il desiderio di lotta, per dare autorevolezza e credibilità agli esponenti di un partito che da rivoluzionario e settario si prepara a diventare «nuovo» e di massa. I dirigenti del PCI, così, rivolgono continui appelli ai militanti a studiare ed acculturarsi. In quest'ottica nascono le iniziative editoriali per favorire la diffusione della cultura di partito e dei classici del marxismo, e lo stimolo ad istituire, presso le sezioni, biblioteche e gruppi di lettura. La volontà del PCI di favorire la nascita e la diffusione di una cultura popolare, quindi per tutti, si palesa anche nei continui appelli agli intellettuali a non isolarsi, ad andare verso il popolo, tra l'altro adottando linguaggi chiari e fuggendo modelli espressivi ricercati. L'obiettivo è creare una «cultura nuova», che saldi quelle storicamente preesistenti, la cultura alta e la cultura bassa, e che sia perciò in grado di trasferire alla classi sociali, fino a quel momento escluse dalle dinamiche culturali, le conoscenze del mondo intellettuale.

Le intenzioni di edificare una cultura popolare sono esternate dal PCI sin dall'immediato dopoguerra. Nel 1946, sull'onda degli entusiasmi della Liberazione e nel clima di collaborazione tra il PCI e gli intellettuali, il partito promuove il primo di tre congressi di cultura popolare, che si tiene a Milano (gli altri ci sarebbero stati a Bologna nel 1953 e a Livorno nel 1956). Scopo dell'incontro è elaborare strategie per contrastare l'analfabetismo dilagante nel Paese e favorire i processi di acculturazione delle classi popolari. Tali congressi hanno avuto il merito di favorire il dibattito sull'educazione delle masse in Italia, ma anche la diffusione della lettura, mediante l'organizzazione di circoli culturali e biblioteche¹⁸. Nel 1948 Emilio Sereni, in quell'anno al vertice della Commissione culturale del partito, formalizza i caratteri che deve assumere la cultura per il PCI: essa deve essere «nazionale», «popolare» e «moderna». Il primo aggettivo rappresenta una parola chiave per intendere il senso di buona parte delle battaglie culturali del PCI dell'epoca. Contro l'invasione del modello americano, il partito insiste sulla necessità di mettere in primo piano le tradizioni italiane, sulla base delle quali si può costruire il rinnovamento della cultura. Nasce da qui la definizione di «nazional-popolare». Cultura nuova non è per i comunisti la cancellazione delle proprie radici, ma il rinnovamento della stessa a partire da queste ultime e attraverso il faro che orienta del marxismo. La rinascita della cultura italiana è intesa, cioè, in chiave dialettica, «sì da fare del marxismo non una proposta culturale astratta, che scenda dall'alto, ma la forza che raccoglie, depura e rinnova criticamente, assume e supera, a un livello superiore di coscienza, una tradizione culturale in cui possono ritrovarsi le forze più consapevoli del paese»¹⁹. La necessità di una cultura

¹⁸ D. Consiglio, *Il Pci e la costruzione di una cultura di massa*, op. cit., p. 58.

¹⁹ Luciano Gruppi (a cura di), *Togliatti. La politica culturale*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 37. Confermano questa posizione le parole pronunciate dal segretario del PCI Togliatti, nel suo intervento alla commissione culturale nazionale nel 1952, quando afferma che «La creazione di una cultura socialista italiana è [...] un compito particolare

moderna per Sereni e per il PCI si traduce in un'indipendenza di quest'ultima da influenze religiose e morali, per affermarne l'indiscusso aspetto laico. Infine, il carattere popolare indica la capacità della cultura di entrare in contatto con le masse lavoratrici e con le manifestazioni del loro sapere, insomma, il suo essere realmente democratica. A questi, che sintetizzano le aspirazioni del PCI, Sereni aggiunge, qualche anno dopo, l'aggettivo «libera». La lotta del partito per la libertà della cultura è finalizzata ad affrancarla dai limiti censori, applicati dal governo democristiano soprattutto negli anni più acuti della guerra fredda e dello scontro politico in Italia. È proprio sul tema dell'indipendenza della cultura dalle influenze dello Stato, della religione, o dell'imperialismo straniero che il PCI rivolge l'appello agli intellettuali ad unirsi per lottare insieme. In questo senso vanno intese le grandi battaglie promosse dal partito negli anni cinquanta e sessanta con appelli, raccolte di firme e manifestazioni in grado di richiamare l'attenzione di personalità anche esterne al campo comunista su svariati temi. Battaglie che, tuttavia, si sono rivelate dal carattere contingente, data l'incapacità di tradurre in un rapporto continuo l'adesione di nuove forze al richiamo comunista²⁰.

Di là dalle intenzioni, tuttavia, i tentativi di creare una cultura unica e democratica, che elimini le barriere tra intellettuali e popolo, si rivelano vani. Tutto ciò si riconduce a diverse ragioni. Nella mentalità comunista, infatti, si è visto come prevalgano una concezione alta della cultura, e quindi per forza di cose elitaria, ed una visione tradizionale dell'intellettuale, inteso come umanista. Nonostante i suoi continui appelli ad abbandonare le torri d'avorio del sapere, lo stesso leader del PCI, Togliatti, è un intellettuale in senso classico, di una cultura raffinata e assolutamente distante da quella dei più. Tale paradosso emerge chiaramente da alcune esperienze editoriali del PCI, come quella de «Il Politecnico», nato con l'obiettivo di creare un ponte tra intellettuali e lavoratori, ma, di fatto, diffusosi, per la difficoltà dei linguaggi e dei temi trattati, solo in un limitato pubblico borghese²¹. È solo uno degli esempi che potrebbero essere fatti. In generale, nelle iniziative culturali del PCI si registra uno scollamento tra intellettuali e classi popolari, coi primi che intrattengono verso le seconde un rapporto di natura pedagogica. Si riannoda a questa anche la questione relativa all'incapacità del PCI di sfruttare i moderni mezzi di comunicazione di massa per divulgare il proprio modello di cultura e favorire, così, la fusione tra cultura alta e bassa. La preferenza verso mezzi di divulgazione tradizionali (la stampa e l'editoria in generale) e lo snobismo con cui, almeno sulle prime, furono guardati i mass media impedirono una reale presa sulle grandi masse della cultura promossa dal PCI e, d'altro canto, fecero sì che i mezzi di comunicazione, come la radio, il cinema e, più tardi, la tv, diventassero terreno di conquista prevalente dei principali avversari politici dei comunisti, i cattolici. Dario Consiglio rileva, in particolare, due punti di debolezza nel progetto culturale del PCI. Da una parte, l'obiettivo ambizioso di superare il dualismo cultura alta-cultura bassa, data la sua difficile realizzazione nel presente, è inteso come raggiunto solo in una dimensione futura, ovvero quella della società socialista. Ciò fa sì che il PCI, pur

nostro, che si pone a noi in stretta relazione al modo come da noi progredisce l'azione economica e politica. Una cultura socialista è tale, infatti, per il suo contenuto, ma è nazionale per la forma. Questo è un punto che non dobbiamo mai dimenticare, da un lato per saper stare in guardia e combattere contro il cosmopolitismo imperialistico e clericale, dall'altro lato perché ci richiama alla necessità di conoscere a fondo gli elementi della cultura italiana e di seguire e comprendere in tutti i suoi aspetti la crisi che questa cultura sta attraversando. [...] Nella tradizione nazionale e popolare dobbiamo saper scavare, dunque, per scoprire gli elementi italiani di una cultura socialista nostra.» Intervento alla commissione culturale nazionale, cit. in *ivi*, p. 201.

²⁰ *Ivi*, pp. 38-40.

²¹ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., pp. 70-73.

proponendo un cambiamento, di fatto accetti la situazione culturale esistente nel Paese. Inoltre, l'idea di una cultura che nasca attraverso un rinnovamento operato dal marxismo su una tradizione preesistente determina una chiusura della cultura comunista «dietro formule che possono apparire elitarie e/o moralistiche» ed un approccio ideologico rispetto ai nuovi fenomeni della società di massa²². Più in generale, il PCI risolve spesso la dicotomia tra cultura alta e bassa privilegiando la prima, nell'ambito di una concezione pedagogica del ruolo degli intellettuali nei confronti della masse. Inoltre, risulta vano il tentativo di dare forma concreta alla cultura nuova rispetto al dibattito interno al partito. A fronte delle teorizzazioni, cioè, non si riscontrano, a livello di direttive della dirigenza e di iniziative alla base, azioni volte a dare forma concreta a questo modello concettuale di cultura²³. Lo stesso progetto di diffusione della cultura popolare elaborato attraverso i congressi di Milano, Bologna e Livorno si rivela ancorato ad una fase temporale limitata, che va dalla fine della guerra alla prima metà degli anni cinquanta. Già a partire dal 1954, infatti, i cambiamenti che investono la società rendono ormai inadeguata la formula di cultura popolare, intesa come alfabetizzazione delle masse, promossa dal PCI. Dagli entusiasmi del dopoguerra, quando forte era la convinzione di poter raggiungere una reale saldatura tra la cultura alta e bassa, si passa alla consapevolezza di come tale modello sia incapace di affrontare la sfida lanciata dalla nuova società di massa e dei consumi. Il cammino che persegue il PCI sulla strada dell'edificazione della cultura popolare è allora tutt'altro che sereno e lineare. Nel corso dell'ultimo congresso della cultura popolare, quello di Livorno nel 1956, pur riconoscendo i risultati ottenuti, il PCI riflette anche sulle tante mete mai raggiunte e, di fatto, pone la parola fine a quella fase culturale²⁴.

IV.2.1 La diffusione della cultura: l'editoria comunista

Gli sforzi del PCI per favorire una più ampia diffusione della cultura sono notevoli. Nelle sue sezioni si promuove la nascita di biblioteche, si organizzano corsi di studio, gruppi di lettura, proiezioni di film e spettacoli teatrali. Un ruolo centrale è svolto dalla stampa di partito e dalle numerose iniziative editoriali, per diffondere tra militanti e simpatizzanti le idee marxiste e per promuovere, ad un livello più ampio, le buone letture. Il principale strumento attraverso cui il PCI entra in contatto coi suoi militanti e simpatizzanti è il quotidiano «l'Unità», organo ufficiale del partito, pubblicato inizialmente in quattro diverse edizioni. In alcune realtà italiane diffuso porta a porta da gruppi di volontari, esso si rivolge ai militanti, ma guarda contemporaneamente ad un ampio pubblico di massa, con l'obiettivo di competere con la stampa borghese. Il quotidiano negli anni acquisisce un carattere sempre più popolare, cedendo alla tentazione di ospitare tra le sue colonne argomenti decisamente distanti dalle battaglie ideologiche, come la cronaca nera e di costume, o lo sport. Questa apertura, funzionale ad evitare l'isolamento del partito, non manca di suscitare critiche, sia nella dirigenza del PCI, sia, soprattutto negli anni più duri della guerra fredda, tra i vertici sovietici. Questi ultimi accusano «l'Unità» di non cedere ampio spazio al mondo dell'URSS, o alle lotte operaie e alle questioni ideologiche. Nonostante le critiche, nel tempo il quotidiano persegue un'evoluzione contraria alla linea ortodossa, tanto più nella

²² D. Consiglio, *Il Pci e la costruzione di una cultura di massa*, op. cit., p. 38.

²³ *Ivi*, p. 39.

²⁴ *Ivi*, pp. 64-62.

seconda metà degli anni cinquanta, per la necessità di contrastare il calo dei lettori, che attanaglia in generale tutta la stampa comunista. La grafica del quotidiano diventa più attraente, addirittura con l'introduzione dell'inchiostro rosso. Anche gli argomenti si conformano ulteriormente agli interessi del pubblico, dando ad esempio spazio alla cronaca locale. Nel 1962, soppresses quelle locali, è lanciata una nuova edizione nazionale, sotto la direzione di Mario Alicata, che mira proprio a rivolgersi ad un pubblico più ampio di quello dei militanti, con contenuti, sebbene rispettosi della linea ideologica del partito, più rispondenti ai cambiamenti in corso nella società²⁵.

Accanto a «l'Unità» e a tutta una serie di quotidiani fiancheggiatori del PCI si collocano numerose iniziative editoriali, che si rivolgono a pubblici differenziati. Da una parte, ci sono pubblicazioni indirizzate a lettori di più elevata preparazione culturale; dall'altra, periodici accessibili ai più, che nascono allo scopo di favorire l'educazione del popolo propagandata dal PCI e che, in molti casi, col passare del tempo si conformano ai dettami della cultura di massa. Fanno parte di questo secondo gruppo diverse iniziative editoriali, alcune anche di livello locale, portate avanti da piccole case editrici vicine alla sinistra, allo scopo di diffondere la cultura tra i ceti popolari fino a quel momento esclusi dai circuiti del sapere. La formazione attraverso la lettura mira a raggiungere anche i più giovani, come testimonia l'esperienza de «Il Pioniere», il giornalino rivolto ai piccoli militanti. Tra le pubblicazioni popolari, una delle meglio riuscite è «Il calendario del popolo», un settimanale nato a Bologna nel 1945 e diretto da Giulio Trevisani. Come suggerisce il nome stesso del periodico, esso si propone di avvicinare, attraverso un linguaggio semplice, le classi popolari a disparati argomenti della cultura alta, come la politica, la filosofia, la letteratura. L'intento è chiaramente didattico, in risposta al richiamo della grande battaglia democratica comunista dell'educazione delle masse²⁶. Più assimilabile ad un rotocalco è, invece, il settimanale «Vie Nuove», la cui evoluzione negli anni esemplifica bene la necessità delle pubblicazioni comuniste di cedere ai richiami del gusto popolare, per evitare la fuga di lettori. Diretta da Luigi Longo, la rivista nasce nel 1946 sotto la definizione di «settimanale di orientamento e lotta politica», ma in breve si trasforma in un periodico che si cura poco della politica e molto del tempo libero e delle passioni del pubblico. «Vie Nuove» diventa una delle riviste più lette nella base del partito, ma questo risultato è raggiunto a patto di pesanti concessioni al modello di cultura di massa e consumistico che il PCI, in linea ufficiale, contesta duramente. Tra le pagine tutt'altro che serie della rivista trovano spazio storie umane, inchieste sociali, ma anche pubblicità, ritratti di belle ragazze, divi del cinema, il tutto attorniato da una grafica che diventa sempre più ammiccante. Le questioni politiche e la visibilità concessa ai leader del PCI si assottigliano sempre più. Così, l'unica differenza che separa «Vie Nuove» da altri settimanali illustrati borghesi è lo sguardo costantemente rivolto ai Paesi del socialismo reale. L'evoluzione progressiva, necessaria per contrastare la riduzione dei lettori, conduce, nel 1952, addirittura a cambiare l'identità del periodico, modificandone il sottotitolo in «settimanale di politica, attualità e cultura». Il lento allontanamento dall'ortodossia non manca di suscitare malumori nel PCI, cui tuttavia la rivista oppone la necessità di mantenere il contatto con la realtà e di rifletterne le tendenze, pena la perdita dei lettori²⁷. Proprio per favorire l'incremento delle tirature, nel 1956 si registra un cambio della direzione, che passa da Fidia Gambetti a una donna, Maria Antonietta

²⁵ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., pp. 224-225.

²⁶ *Ivi*, p. 71.

²⁷ *Ivi*, pp. 147-149.

Macciocchi, in precedenza direttrice della rivista dell'Udi «Noi Donne». Lo scopo è, appunto, favorire una maggior presa della rivista nel mondo femminile. Il periodico subirà ulteriori cambiamenti per andare ancora più incontro ai gusti del pubblico. Di là da questi sforzi, tuttavia, rispetto a omologhi periodici borghesi, come ad esempio il cattolico «Famiglia Cristiana», «Vie Nuove» non vede aumentare le proprie tirature. Anzi, esse, a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta, diminuiscono gradualmente. La rivista chiuderà definitivamente, dopo alcune vicissitudini, nel 1978. La perdita dei lettori è spiegabile, nel lungo periodo, proprio a partire dall'identità di «Vie Nuove», che, per quanto attento alle sollecitazioni provenienti dalla società, restava, anche nella percezione collettiva, un periodico di partito e quindi orientato da un'impostazione ideologica rigida. Come tale, trovava i suoi acquirenti solo nelle file degli iscritti o simpatizzanti del PCI. D'altro canto, seppure la rivista desse spazio ad argomenti riconducibili alla cultura di massa e dei consumi, trattava questi ultimi con un tono critico, certamente non condiviso dalla maggioranza dei lettori²⁸.

Oltre ai periodici più popolari, gravitano nell'universo editoriale del PCI letture incentrate su temi politici, sociologici e filosofici, indirizzate ad un pubblico più acculturato. Assieme a «Rinascita», che si rivolge tanto agli esponenti della cultura alta che ai quadri di partito, fanno parte di questo insieme di pubblicazioni «Società», «Il Contemporaneo» e «Critica Marxista». «Società» nasce nel 1945 a Firenze e si inserisce nel clima di chiamata degli intellettuali a collaborare col PCI, per edificare assieme la nuova società democratica. In virtù di tale carattere, il periodico apre a marxisti e non. Tuttavia, come dimostrano le sue polemiche con «Il Politecnico», esso si fa interprete rigoroso del verbo comunista, che prescrive agli intellettuali un allineamento all'ortodossia di partito. «Società» si basa sulla convinzione che solo mettendo il proprio ruolo al servizio del partito che rappresenta gli interessi della classe sociale emergente, l'intellettuale possa contribuire realmente a far progredire la cultura. Appare, perciò, un periodico molto legato al rigore ideologico dell'epoca del PCI. Particolarmente attento alle questioni relative al rapporto tra politica e cultura, «Società» si avvale della collaborazione di intellettuali qualificati e pubblica studi di assoluta serietà. Tuttavia, proprio per queste caratteristiche, rappresenta una rivista per pochi adepti e quindi con una limitata diffusione. Riprende l'appello agli intellettuali a collaborare per costruire un fronte comune della cultura anche il settimanale «Contemporaneo», nato, tuttavia, in un'epoca diversa, nel 1954. È la fase dei primi segnali di distensione internazionale e il PCI tenta un nuovo rilancio della sua politica culturale, dopo gli anni più difficili e contrastati della guerra fredda. Il periodico si riannoda al discorso, iniziato nell'immediato dopoguerra, dell'antifascismo come trait d'union tra gli intellettuali e invita ancora una volta questi ultimi a rompere il proprio isolamento rispetto alla società. Derivano da qui il carattere di apertura e tolleranza del settimanale e il suo invito al dialogo tra gli intellettuali che si rispecchiano nella sinistra. Questi ultimi sono chiamati ad edificare una nuova cultura che sia la base per un rinnovamento della società. Il «Contemporaneo» riflette nell'aspetto grafico e nell'impostazione generale dei contenuti un altro periodico di grande successo dell'epoca, «Il Mondo», che, con un marcato aspetto laico ed indipendente, aveva riscosso approvazione ed interesse tra gli intellettuali e un pubblico progressista. Il «Contemporaneo» prova a fargli concorrenza a sinistra, ma il tentativo non va a buon fine. Dopo una partenza positiva, all'insegna della libertà di critica, il periodico è

²⁸ *Ivi*, pp. 221-222.

richiamato all'ordine dopo gli accadimenti drammatici del 1956. Dal commento sugli esiti del XX Congresso del PCUS e sui fatti d'Ungheria traspare un nuovo appiattimento sull'ortodossia di partito e sulla disciplina imposta dall'alto. Al punto che, nel 1957, la rivista smetterà di occuparsi di politica per concentrarsi unicamente sul settore dell'arte. La vicenda testimonia, ancora una volta, le difficoltà del PCI a mettersi realmente alla guida di un movimento trasversale di rinnovamento della cultura, a causa della propria chiusura ideologica e della necessità di tenere gli intellettuali allineati alla sua linea. Nel 1963 nasce una nuova rivista di approfondimento delle questioni ideologiche, «Critica marxista». Il periodico, per certi aspetti supplendo alla funzione di «Società», che intanto aveva cessato le sue pubblicazioni, mira a riflettere con rigore scientifico sul marxismo applicato al caso italiano ed internazionale, alla luce delle forti trasformazioni sociali degli anni del boom economico. Esso punta ad offrire una base teorica in grado di giustificare la linea politica adottata dal PCI. Tra gli scopi generali di «Critica marxista» vi è, dunque, la necessità di adattare il marxismo al rinnovato conteso socio-politico, di attualizzarlo, anche alla luce dell'interesse critico verso la società manifestato da nuove discipline, come le scienze sociali²⁹.

La battaglia delle idee del PCI non passa solo attraverso il canale della stampa quotidiana e periodica. Un altro percorso preferenziale per divulgare l'ideologia e l'invito ai militanti ad acculturarsi è rappresentato dai libri. I classici del marxismo prima di tutto. La diffusione di questi ultimi e di tutti i volumi espressione della subcultura comunista avviene dapprima attraverso le edizioni economiche legate alla stampa di partito. Solo nel 1953 nasce la prima casa editrice direttamente collegata al PCI, gli Editori Riuniti. Essa viene alla luce a partire dalla fusione delle Edizioni Rinascita e delle Edizioni di cultura sociale e consente alle pubblicazioni di interesse del PCI di entrare nei canali normali dell'industria editoriale, uscendo da quelli più settoriali collegati alla stampa comunista. Le pubblicazioni degli Editori Riuniti si affiancano a quelle in italiano di alcune case editrici sovietiche e a quelle di editori nazionali, come Einaudi, che già da tempo avevano inserito nei loro cataloghi volumi di interesse dei lettori di sinistra³⁰. Significativa, in tema di editoria, è anche l'istituzione, nel 1950, del Centro del libro popolare, voluto da Emilio Sereni e da altri esponenti della sinistra italiana. L'obiettivo è assicurare una più ampia diffusione di testi di spessore culturale tra le classi popolari per favorirne l'emancipazione, oltre che l'adesione alle idee comuniste. Tale proposito è realizzato attraverso svariate attività di promozione della lettura, che vedono i militanti schierati in prima linea in veste di volontari³¹.

IV.2.2 Il tempo libero

La diffusione della cultura non avviene solo tramite la stampa, ma passa anche attraverso le numerose attività del tempo libero che impegnano gli Italiani nel dopoguerra. Il PCI fornisce un proprio indirizzo anche in questo campo, consapevole, tra l'altro, che la sua presenza nel settore delle attività ricreative ed associative si sarebbe tradotta in una migliore capacità di penetrare nella società. L'impegno in questo settore s'incardina sulla conquista del tempo libero, sulla sua fruizione in senso

²⁹ Agopik Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, Bologna, il Mulino, 1969, pp. 640-643.

³⁰ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., p. 133.

³¹ *Ivi*, p. 132.

democratico e sull'insistenza affinché esso non fosse solo riempito da attività ricreative, ma anche culturali. Anche il tempo libero diventa per il PCI l'occasione per favorire la diffusione della cultura, in grado di emancipare le classi lavoratrici³². Le iniziative nel settore sono tanto ricorrenti quanto più il PCI è radicato sul territorio e può contare su un ampio numero di iscritti. È così che sono più numerose le attività in realtà del Centro e del Nord d'Italia, dove il partito storicamente contava su una più ampia militanza e dove poteva anche beneficiare di una preesistente rete di centri di aggregazione operaia, come le Case del Popolo. Diversamente al Sud, dove il PCI si radica con maggiori difficoltà, le iniziative sono minori e riescono a coinvolgere un numero inferiore di partecipanti. L'impegno è profuso in svariati campi, dal cinema e teatro, fino ad arrivare allo sport. Come si vedrà meglio di seguito, il partito promuove battaglie per tutelare la cinematografia nazionale di fronte all'invasione della filmografia hollywoodiana. Sul fronte teatrale, invece, degna di interesse è l'iniziativa del Teatro di massa, che tenta di avvicinare alla classe operaia una forma di intrattenimento generalmente legata alle classi sociali più elevate. Nel dopoguerra il teatro italiano non conosce particolari spinte al rinnovamento, rimanendo ancorato a modelli tradizionali. Il teatro di massa rappresenta un'eccezione: promuove un protagonismo delle masse rispetto ai singoli individui e, affrontando contenuti a carattere politico-sociale, mira a diffondere l'ideologia comunista³³.

L'impegno del PCI nel mondo dello sport avviene attraverso l'Uisp, l'Unione italiana per lo sport popolare. Inizialmente le attività sportive erano guardate con diffidenza dalla sinistra, perché considerate futili. Inoltre, l'uso che ne era stato fatto dal fascismo e dai regimi totalitari alimentava il pregiudizio che esse fossero funzionali ad ottenere consensi su basi emotive. Le cose, però, cambiano nel corso degli anni cinquanta. L'Italia ama lo sport: il calcio ed il ciclismo sono delle vere e proprie passioni nazionali. Il Partito Comunista non può che adeguarsi, ma lo fa trasformando l'impegno nel settore in una battaglia per rendere quest'ultimo più democratico. Così, si schiera contro le politiche governative basate su una concezione elitaria delle attività sportive, che punta sulle eccezionalità dei campioni a scapito delle masse. Oppure, contro le grandi società interessate solo ai profitti economici nelle discipline più popolari nel Paese, il ciclismo e il calcio. Di contro, laddove è più radicato, il PCI favorisce la nascita di attrezzature sportive per permettere alle classi popolari di praticare attività fisica, anche al fine di contrastare le medesime attività svolte dai cattolici nel circuito degli oratori.

Tra le manifestazioni organizzate dal PCI per creare occasioni d'incontro tra i suoi iscritti e simpatizzanti un ruolo centrale è svolto dalle feste de «l'Unità». Nate inizialmente per favorire la diffusione della stampa di partito, esse si trasformano in importanti momenti di ritrovo, sospesi tra l'attività politica e l'intrattenimento fine a se stesso. Le prime feste nascono già nel 1946, in realtà italiane dove più forte era la presenza del PCI. In breve si diffondono un po' in tutto il Paese, diventando degli appuntamenti popolari di grandi dimensioni, oltre che un riferimento simbolico fondamentale dei militanti comunisti. Durante le feste ampio spazio è dato alla politica, con dibattiti, comizi, diffusione di materiale di propaganda e iniziative per favorire l'aumento delle vendite de «l'Unità». Ma l'aspetto più legato allo svago pian piano diventa dominante, col crescente ruolo assunto da balli e musiche, spettacoli e gare sportive. Le feste si trasformano, così, in imponenti manifestazioni della cultura popolare, destinate col tempo a cedere sempre più ai richiami della cultura massificata.

³² L. Gruppi (a cura di), *Togliatti. La politica culturale*, op. cit., pp. 44-45.

³³ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., pp. 130-134.

A partire dalla seconda metà degli anni cinquanta, abbondano le esibizioni di cantanti di successo e di star del piccolo schermo, non sempre politicamente schierati col PCI. Pur consapevoli dei paradossi, i dirigenti del partito non oppongono resistenza a tale mutazione, alla luce del grande successo e del forte richiamo popolare che le feste sono capaci di suscitare, e per evitare che questi avvenimenti assumano un carattere settario. Le feste de «l'Unità», perciò, perdono gradualmente l'aspetto folcloristico che le aveva caratterizzate in origine, per adeguarsi ai modelli di consumo culturale imposti dalla società di massa. Questi compromessi la dicono lunga sull'impossibilità per il PCI di rappresentare l'unica agenzia formativa dei propri militanti. Essi, di là dalla tessera posseduta e dalle idee del partito critiche verso il prodotti della società di massa, di quest'ultima facevano parte e ne subivano inevitabilmente le influenze³⁴. Le feste de «l'Unità» non sono le uniche date del calendario celebrativo comunista. Ad esse, infatti, si affiancano il 21 gennaio, che è il giorno della fondazione del PCI, il 25 aprile, anniversario della Liberazione, il 1° maggio, la Festa dei lavoratori, e il 7 novembre, anniversario della rivoluzione d'Ottobre. Le feste del PCI, essendo legate ad anniversari specifici della propria storia, svolgono un ruolo fondamentale nel creare una tradizione e nel rafforzare l'identità del partito. Ciascuna di esse prevede uno specifico cerimoniale ed una propria struttura di svolgimento. Tuttavia, secondo Franco Andreucci, le feste de «l'Unità» rappresentano «l'occasione nella quale tutti gli elementi della tradizione e dell'appartenenza si fondono in un solo sforzo organizzativo e culturale [...]. Esse seguono sempre il medesimo copione - la grande sfilata, il discorso del leader, i fuochi artificiali - e si tengono in spazi cui è attribuito un accentuato valore simbolico»³⁵.

Le stesse generali difficoltà ad avere influenza sui propri militanti nel capo del tempo libero conducono il PCI a promuovere la nascita, nel 1957, dell'Arci, le Associazioni ricreative e culturali italiane. Nella seconda metà degli anni cinquanta, infatti, si registra un lento allontanamento della base comunista dalle Case del Popolo e dai circoli ricreativi abitualmente frequentati dalla classe operaia. L'urbanizzazione, i cambiamenti degli stili di vita, la tendenza all'individualismo minano le forme di aggregazione collettive fino a quel momento promosse dal PCI. D'altro canto, la necessità di contrastare le associazioni ricreative create da altri organismi politici (come le Acli, legate ai cattolici, o l'Endas, ai repubblicani) e la battaglia per democratizzare l'Enal, l'organizzazione ricreativa statale, formalmente apolitica, impongono al PCI di ricavarci un proprio spazio d'influenza nel settore. L'Arci aggrega numerosi circoli ed associazioni di vario genere, nonché Case del Popolo, riuscendo a far uscire la rete ricreativa comunista dal clima settario tipico della fase più acuta della guerra fredda ed a rinverdire realtà associative di sinistra preesistenti. L'obiettivo è favorire un utilizzo intelligente del tempo libero, attraverso attività culturali, intese non più solo in termini educativi, ma anche ricreativi. Il PCI prova in questo modo a dialogare con le giovani generazioni, a scongiurare la propria messa all'angolo in una società in rapida trasformazione e ad erigere una barriera alla potenza della società di massa, che detta regole, mode e tendenze dal carattere decisamente omologante³⁶.

³⁴ *Ivi*, pp. 141-143.

³⁵ Franco Andreucci, *Falce e martello. Identità e linguaggi dei comunisti italiani fra stalinismo e guerra fredda*, Bononia University Press, Bologna, 2005, p. 76.

³⁶ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., pp. 226-231.

IV.3 La società dei consumi

Tra il finire degli anni cinquanta e i primi anni sessanta le lente trasformazioni che avevano investito l'Italia dalla fine della guerra subiscono una fortissima accelerazione, che porta in pochi anni il Paese a mutare la propria fisionomia. È il boom dell'economia, che si traduce in più benessere per gli Italiani, in nuovi sogni e aspirazioni di vita. La ricchezza determina l'avvento del consumismo e la conseguente variazione di stili di vita e comportamento. In breve, col miracolo economico prende piede in Italia, non senza contraddizioni, la moderna società di massa. Un'influenza notevole su questi processi di rapida trasformazione è svolta, come visto, dalla cultura americana e dal suo modello di sviluppo. Infatti, ha giustamente spiegato lo storico Stephen Gundle, «Il rapido processo di industrializzazione in un paese in cui mancava una reale cultura laica comune a tutti produsse un vuoto enorme che soltanto le idee, i temi e le regole provenienti dagli Stati Uniti sembrarono in grado di colmare»³⁷. D'altro canto, la diffusione del modello americano aveva alla propria base ragioni economiche e politiche. Oltre al fatto che, sin dalla fine della guerra, l'Italia era stata individuata come un potenziale mercato per la commercializzazione dei prodotti americani, la diffusione di un modello di vita di tipo capitalistico, combinato ad un aumento del benessere sociale, aveva la funzione di rafforzare il potere della classe politica dominante, la DC e i suoi alleati di governo, ideologicamente legati al blocco statunitense. Al contempo, il modello americano mirava ad arginare il potere delle sinistre, che basavano le proprie dottrine politiche ed ideali su presupposti antitetici a quelli del capitalismo.

I cambiamenti che investono l'Italia non avvengono in maniera fluida ed omogenea. Buona parte della classe dirigente, legata a modelli di pensiero tradizionali, non è in grado di gestirli al meglio. Essi, d'altro canto, s'innestano su un fitto tessuto di retaggi culturali difficile da scardinare. Ne deriva uno sviluppo atipico, le cui coordinate di modernità convivono con resistenze della tradizione culturale locale mai soppiantate del tutto. Inoltre, l'industrializzazione ed il benessere non si diffondono ugualmente lungo tutta la penisola. È il Nord prevalentemente che avanza spedito verso i cambiamenti economici e sociali, grazie alla nascita di industrie e alla conseguente diffusione di nuovi schemi di vita, a fronte di un Sud che resta ancorato ad un'economia ed a modelli culturali decisamente tradizionali. Il divario da sempre esistito tra i due estremi della penisola finisce, così, con l'acutizzarsi in quest'epoca. Paradossalmente, tuttavia, favorisce l'omologazione culturale tra Nord d'Italia e Mezzogiorno il fortissimo processo di emigrazione interna che porta i meridionali, tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta, a trasferirsi in massa nelle città in cui è possibile trovare un impiego. La necessità di manodopera nelle fabbriche dell'Italia settentrionale e il bisogno di lavorare dei meridionali innesca un'ondata senza precedenti di spostamenti dal basso verso l'alto lungo lo stivale. Impiantati in una realtà avviata verso la modernizzazione, gli Italiani del Sud, non senza difficoltà, si adeguano ai nuovi modelli culturali e sociali così diversi da quelli propri di origine.

I mutamenti colgono impreparati i due principali partiti italiani, La Democrazia Cristiana e il Partito Comunista, che non si aspettano delle trasformazioni economiche e sociali così repentine. In generale, i due partiti restavano legati ad un'immagine arcaica dell'Italia. Nella loro visione il Paese sarebbe a lungo rimasto prevalentemente agricolo con pochi insediamenti industriali. La portata del cambiamento, perciò, li sorprende. La

³⁷ *Ivi*, p. 150.

classe dirigente appare non in grado di rispondere tempestivamente e quindi di governare i processi di mutamento, che avvengono per lo più spontaneamente. Al massimo lo Stato si limita ad avallare delle scelte che sono operate dal mondo dell'industria. La stessa comunità industriale italiana, va detto, non risponde con entusiasmo al richiamo della crescita della produzione e dell'industrializzazione, ancorata com'era ad un atteggiamento conservatore, volto a tutelare i privilegi fino a quel momento acquisiti. La crescita del Paese avviene, per lo più, grazie a figure illuminate, come Vittorio Valletta, Enrico Mattei, ai vertici rispettivamente della Fiat e dell'Eni, o di Adriano Olivetti³⁸. Le resistenze del mondo dell'industria, o almeno di una parte di esso, tuttavia, si spiegano anche con la consapevolezza dell'incompatibilità del modello economico italiano con quello americano. Tra i più grandi sostenitori di tale tesi vi fu il presidente di Confindustria Angelo Costa, che, conscio delle difficoltà culturali per l'Italia di adattarsi al modello americano, proponeva una ricetta di sviluppo diversa. Il suo era un modello economico basato sul risparmio, una delle tradizionali virtù degli italiani, piuttosto che sul consumo, cui questi ultimi non erano storicamente abituati³⁹.

La stessa Democrazia Cristiana si fa promotrice di una sorta di «terza via» in economia, alternativa al capitalismo ed al comunismo. Tale modello era stato indicato sin dal dopoguerra dalla Chiesa. Nella sua apertura al mondo moderno, essa manifesta l'esigenza di favorire una correzione in chiave etica dei principi che regolano il capitalismo, per renderli più giusti. Questi appelli sono lanciati, in particolare, da Pio XII. Nella sua visione, occorre superare il capitalismo classico per fondare un nuovo ordine economico in cui l'etica e lo sviluppo camminino di pari passo. Affinché ciò avvenga, lo Stato, orientato nel proprio agire dai principi cattolici, deve intervenire più direttamente nei processi economici⁴⁰. Tali direttive trovano riscontro nella visione di De Gasperi, che coniuga un moderato intervento dello Stato in economia all'esigenza di riforme, ponendosi, così, a metà tra la posizione liberista e quella comunista. L'eccessivo interventismo in economia o, di contro, lo sfrenato liberismo sono avvertiti dal leader democristiano come contrari alla cultura italiana ed ai principi cattolici. È così che l'intervento dello Stato, orientato da spirito cristiano, si fa garante di una maggiore giustizia e di imparzialità. De Gasperi immagina un modello evidentemente imbevuto di cristianesimo, che mira al superamento degli egoismi, alla giustizia sociale, all'uguaglianza, alla solidarietà, ma senza riferimenti alla lotta di classe, che invece, contrassegnava il pensiero comunista⁴¹. Come per De Gasperi, fondamentale è per tutta la prima generazione di democristiani, che si trovano a dirigere il Paese nel dopoguerra, l'influenza della loro spiritualità, che, secondo Giovagnoli, favorisce un'adesione al capitalismo, nonostante quest'ultimo contrastasse coi principi cattolici. Se i democristiani premono per un aumento della produzione, per un'intensificazione dell'attività privata e manifestano, perciò, chiari orientamenti liberisti, lo fanno perché credono in questo modo di migliorare le condizioni di vita del Paese e di tendere una mano ai più poveri ed alle aree depresse. L'adesione, cioè, è dettata proprio dai loro principi cristiani:

«le motivazioni religiose e sociali hanno in definitiva spinto i cattolici, o almeno parte di essi, ad

³⁸ *Ivi*, pp. 151-158. Cfr. anche Simona Colarizi, *Storia del Novecento italiano. Cent'anni di entusiasmo, di paure, di speranza*, Milano, BUR, 2005, pp. 349-360.

³⁹ A. Ventrone, *L'avventura americana della classe dirigente cattolica*, op. cit., pp. 152-153.

⁴⁰ A. Giovagnoli, *Le premesse della ricostruzione*, op. cit., p. 18.

⁴¹ *Ivi*, pp. 322-323.

immergersi in una “civiltà” estranea alla loro fondamentale visione della realtà, fondata su valori non omogenei con quelli cattolici e indirizzata verso obbiettivi che non coincidono con le loro finalità. Critici verso il capitalismo classico, che in Italia si confondeva con una visione paleocapitalistica ed arretrata come quella di Costa, sotto l’urgenza della lotta alla miseria e alla povertà, essi hanno visto in un rapido sviluppo capitalistico una strada efficace per giungere ad un rapido aumento della ricchezza e ad un miglioramento complessivo del tenore di vita e sono stati catturati dalle “ragioni” del capitalismo»⁴².

L’aumento della produzione e della ricchezza nel dopoguerra favorisce la diffusione di numerosi nuovi beni di consumo, che vanno dai semplici prodotti di bellezza, agli elettrodomestici, fino alle auto. Favoriti dalla pubblicità, in particolare quella televisiva, che ne accresce il desiderio, tali beni influenzano i comportamenti e gli stili di vita. Molti tra questi sono importati dagli Stati Uniti e svolgono una funzione centrale nella diffusione del modello americano, che diventa desiderabile per tanti. In diversi casi, questi beni svolgono soprattutto la funzione di alimentare sogni e desideri. Fino alla metà degli anni sessanta, infatti, è minima la percentuale degli Italiani che possono effettivamente permettersi un’auto o degli elettrodomestici. Tali beni rientrano, tuttavia, nell’orizzonte dei desideri di chiunque e ne definiscono le più comuni aspirazioni.

L’avvento della società dei consumi porta con sé novità anche sul piano del costume. In particolare, sono i ruoli sessuali tradizionali ad essere messi in discussione. Attraverso il cinema e un certo tipo di stampa femminile si afferma una nuova fisionomia della donna: una donna moderna, non più l’angelo del focolare dell’anteguerra subalterno all’uomo, ma una protagonista della società. Parallelamente i costumi sessuali diventano meno rigidi rispetto al passato. Le trasformazioni serpeggiano lentamente nella società, ma non producono un’evoluzione radicale. L’Italia resta un Paese profondamente tradizionale, con principi morali e regole sociali difficili da erodere. È così che, accanto ai segnali di cambiamento, in molti casi pubblicamente vituperati, sussistono schemi tradizionali rigidi, che bloccano una completa liberalizzazione del costume, come accade in altre realtà nazionali. Tutto ciò è favorito dalla forte influenza del Vaticano, rafforzata dal primo partito al potere che ne incarna i valori e i principi di riferimento⁴³.

Il bagaglio ideologico e morale e, al contempo, il suo ruolo politico rendono non semplice la gestione del cambiamento da parte della DC. Da una parte, essa avverte la necessità di gestirlo e di non contrastarlo, in virtù della propria posizione di partito dominante. D’altra parte, però, è evidente come i valori della nuova società dei consumi, portata dal vento della trasformazione, fossero incompatibili con la visione del mondo cattolica. La DC si fondava su un modello di società agraria che era stato prevalente fino a quel momento in Italia. Diversamente, la società di massa e dei consumi, con la loro carica di materialismo, liberalizzazione dei costumi e secolarizzazione, rischiavano seriamente di minare quel modello di società e l’autorità

⁴² *Ivi*, p. 449. Secondo Giovagnoli, diverso è, invece, l’atteggiamento verso il capitalismo manifestato dalla seconda generazione di democristiani, protagonisti, dopo la morte di De Gasperi, della fase politica post ricostruzione. Più vicini alla dottrina cattolica, critica verso il capitalismo, essi considerano quest’ultimo in chiave maggiormente ideologica. Da quest’atteggiamento nasce una volontà di ridimensionare l’iniziativa privata a vantaggio di un maggiore intervento dello Stato in economia, secondo il modello del welfare state. L’obiettivo sociale resta quello della prima generazione: migliorare le condizioni di vita generali e contrastare la povertà. Se i democristiani della prima generazione, guidati da una spiccata spiritualità, intendono il capitalismo anche in termini di adattamento, spirito di sacrificio e sottomissione degli interessi personali a quelli della collettività, i loro successori, meno guidati da questa spiritualità, sono più sensibili alle esigenze del lavoratore, al suo diritto di non sottostare alle regole della produzione e, pertanto, propendono per un maggiore intervento dello Stato in economia, che garantisca più giustizia. *Ivi*, pp. 454-455.

⁴³ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., pp. 169-181.

cattolica che vi era stata fino ad allora imperante. Il partito di governo, nonostante le perplessità, comprende che la modernità per forza di cose non possa essere bloccata, ma vada guidata e governata. La DC, perciò, se ne fa interprete, mostrandosi, ancora una volta, capace di superare i propri orientamenti culturali d'origine e di adattarsi alle circostanze dettate dal presente. L'adattamento alla modernità avviene tentando di addomesticare il cambiamento, incanalandolo nella tradizione nazionale. Si vuole creare una sorta di modernità «italian way», che coniughi il desiderio di emancipazione sociale e culturale con la profonda identità nazionale. La volontà di gestire la modernità e di dare le giuste risposte alla società civile, d'altra parte, è manifestata dal progressivo avvicinamento, a partire dal 1956, della DC al PSI, che culminerà nel 1963 con la nascita del centrosinistra, ovvero la proposta politica del governo per riflettere al meglio i mutamenti in corso nel Paese.

Se la DC, a patto di qualche compromesso, si adegua alla grande trasformazione, il PCI assume una posizione meno conciliante. Il consumismo, l'individualismo e l'omologazione culturale dell'Italia del boom contrastano completamente col modello sociale comunista, fondato sulla collettività e sul rifiuto della massificazione. Agli stravolgimenti del miracolo economico, perciò, il PCI risponde con un bagaglio di convinzioni poco moderne, che si sarebbero rivelate ben presto sbagliate. Il partito vive nella prima metà degli anni sessanta una grave perdita di militanti, che, tuttavia, non si traduce in un'erosione dei consensi elettorali (alle elezioni del 1963 esso addirittura cresce, attestandosi sul 25,3% dei consensi). A ciò va aggiunta la posizione di isolamento in cui è costretto dopo la rottura col PSI e il confluire di quest'ultimo nel progetto del centrosinistra. A differenza della DC, che si presenta come promotrice della modernità, il PCI di quest'ultima mette in luce con enfasi gli aspetti negativi, abbracciando una tesi catastrofista di inevitabile crollo del capitalismo. Nello scenario economico italiano il Partito Comunista individua stagnazione, imminenza di una crisi, ma soprattutto contrasti tra le poche realtà di sviluppo e le restanti, numerose, di drammatica miseria. Manifestando l'adesione a modelli economici superati e ad un'idea di Italia poco moderna, il PCI propone una diversa ricetta di sviluppo, fondata sulla riforma agraria e sull'incremento della produzione nazionale, per arginare l'eccessivo peso dato alle esportazioni. L'obiettivo primario è dare centralità alla classe operaia, ancora intesa come destinata a ricoprire un ruolo egemone, a fronte di una realtà presente in cui, invece, essa era spesso penalizzata dai processi di sviluppo⁴⁴. Se lo sviluppo economico viene definito monopolistico e ingiusto, la tentazione dei consumi, che non lascia indifferenti nemmeno i militanti comunisti, è rappresentata come una trappola, che priva di libertà colui che ne cade vittima. Il modello consumista si basa su un ventaglio di valori antitetici a quelli del comunismo. Il primo si fonda sull'individualismo, sull'accumulazione materiale e su un ideale di vita profondamente edonistico. A tali principi il PCI oppone la lotta comune e la solidarietà, la tensione ideologica, lo spirito rivoluzionario ed il sacrificio. Valori, tuttavia, sempre più appannati nelle coscienze dei militanti, che non restano immuni dalla conquista del benessere. Il miglioramento del tenore di vita spegne lo spirito di lotta e molti iscritti si allontanano dal PCI: il modello di contrapposizione sociale che esso propone, nei primi anni sessanta, sembra ormai decisamente superato. In linea generale, il Partito Comunista Italiano non sembra essere stato in grado di capire in profondità i cambiamenti verificatisi nel Paese. Tentativi di offrirvi delle risposte non mancano in

⁴⁴ *Ivi*, pp. 159-161.

questi anni, ma si rivelano insufficienti e, soprattutto, non accompagnati da una più ampia revisione della linea politica. Tutto ciò determina il progressivo calo degli iscritti ed una perdita della capacità di penetrazione nella società, ormai sempre più distratta al richiamo della lotta di classe⁴⁵.

IV. 4 Il controllo politico dei mass media

Parallelamente alla diffusione dei beni di consumo di massa, la società italiana degli anni sessanta conosce anche un boom dell'industria culturale. La popolazione, ormai più colta rispetto agli anni precedenti, legge giornali, riviste, libri di vario genere e fumetti. Una porzione del tempo libero è dedicata al cinema, che mai come in quest'epoca è una forma di intrattenimento assai popolare. Parallelamente, rivestono un ruolo centrale nella vita di ogni italiano i mezzi di comunicazione di massa, dapprima la radio, poi, dal 1954, la televisione. Gli apparecchi televisivi riscuotono da subito grande popolarità, ma nella prima metà degli anni cinquanta sono in pochi gli Italiani che possono permetterseli. Il piccolo schermo entra nella maggioranza delle case solo negli anni sessanta, travolgendo coi propri contenuti l'immaginario collettivo del Paese. La Democrazia Cristiana, con grande lungimiranza e forte della propria posizione di partito di governo, estende da subito la sua influenza prima sulla radio, poi, sulla tv. Diversamente, il Partito Comunista guarda con diffidenza a questi mezzi, in particolare alla televisione, arroccato com'è su una posizione critica verso tutti i simboli della società di massa.

La DC nel dopoguerra, oltre che sulla radio e sulla televisione, può contare su una diffusa rete di quotidiani e riviste di sua diretta espressione o appartenenti ad aree ad essa vicine. Si tratta di un panorama editoriale molto frammentato, ma decisamente ampio se confrontato con quello a disposizione del Partito Comunista. Il quotidiano ufficiale della Democrazia Cristiana è «Il Popolo», fondato nel 1942 sulle ceneri dell'organo del Partito Popolare. Il giornale, che si fa portavoce degli orientamenti della direzione e delle varie correnti del partito, mantiene negli anni tirature molto discrete, non riuscendo a rappresentare uno strumento di efficace presa nemmeno sugli iscritti democristiani. Accanto a «Il Popolo», dal dopoguerra la DC può contare su altre tre testate di partito, di tirature ancora inferiori. Si tratta di «Il Corriere del Giorno» di Taranto, di «Il Giornale del Mattino» di Firenze e di «La Voce Adriatica» di Ancona. A questi quotidiani se ne aggiungono, fino ai primi anni sessanta, decine di altri, distribuiti in tutta la penisola, che, pur non di proprietà diretta della DC, sono da essa controllati o ne sono fiancheggiatori. Tra questi si annoverano i fogli diocesani, tra cui il principale è l'organo ufficiale dell'Azione Cattolica, «Il Quotidiano». Ancora, la DC può contare su quei giornali che sono espressione di enti statali che sostengono la sua politica, come «Il Giorno» di proprietà dell'Eni, o «Il Mattino», «Il Corriere di Napoli» e la «Gazzetta del Mezzogiorno» di proprietà del Banco Napoli. Nel campo dei periodici si ricollegano alla DC quelli cattolici, diffusissimi nel Paese, con tirature molto superiori alle omologhe pubblicazioni comuniste. Primo fra tutti è «Famiglia Cristiana», ma si ricordano anche «Crociata» e «La Domenica Illustrata». Fanno parte di questo ampio insieme, poi, le pubblicazioni per i bambini e ragazzi, come il «Giornalino» e il «Vittorioso»⁴⁶. Accanto a queste ci sono alcune iniziative editoriali legate all'Ufficio

⁴⁵ Ivi, pp. 232-233.

⁴⁶ A. Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, op. cit., pp. 663-665.

Attività Culturali della DC, che si rivolgono prevalentemente ad intellettuali, ma che riscuotono limitato successo e sono di breve durata. Inoltre, si contano in tutt'Italia decine di riviste sorte per iniziativa di diversi gruppi democristiani. Infine, la DC ha una propria casa editrice, la «Cinque Lune», fondata nel 1954, un anno dopo la nascita degli «Editori Riuniti»⁴⁷. Nella prima metà degli anni sessanta è stato stimato che attraverso la carta stampata la DC riesca ad avere in termini percentuali una presenza doppia di quella comunista nell'opinione pubblica. Tuttavia, tale presenza paradossalmente è meno efficace di quella del PCI, poiché frammentata nei messaggi trasmessi. Infatti,

«Sulla stampa democristiana si ripercuote [...] quel frammentarismo e quell'antagonismo tra i vari gruppi e le varie tendenze tipiche del mondo cattolico e democristiano. [...] spesso il partito ha trovato così il necessario appoggio nel campo della pubblicistica quotidiana, più che nei suoi quotidiani e nei giornali di fiancheggiamento, nel moderatismo dei grandi organi d'opinione indipendenti, che detengono in Italia un indiscusso predominio.»⁴⁸

Se la capacità di controllare il settore della carta stampata è relativa, la DC riesce ad estendere bene la propria influenza sulla radio e sulla televisione. D'altro canto, la necessità di servirsi dei mezzi di comunicazione di massa per trasmettere il proprio messaggio al mondo moderno è avvertita fortemente anche dalla Chiesa sotto il pontificato di Pio XII. Il Papa, nell'ambito della più generale riconciliazione tra la Santa Sede e il mondo moderno, rivolge la sua attenzione ai progressi della tecnica e, fra questi, ai mezzi di comunicazione di massa. L'obiettivo è epurarli della loro carica potenzialmente negativa, mettendoli al servizio dell'apostolato cattolico. In tal modo, la Chiesa punta a rinforzare la propria egemonia sulla società, messa in discussione dalla crescente secolarizzazione. Nel 1947 padre Lombardi su «Civiltà Cattolica» indica il percorso da seguire per realizzare questo obiettivo. Esso prevede, assieme alla conquista della scuola e dell'università, il controllo dei mass media, ovvero del cinema, che, come si vedrà, sarà potente e ramificato, della radio e della televisione⁴⁹.

Prolungando il monopolio esistente sin dagli anni del fascismo, la DC estende la propria influenza sulla radio sin dalla fine della guerra: il mezzo è inteso come funzionale all'educazione delle grandi masse. La radio italiana all'ombra della DC riflette una cultura tradizionale e non fa concessioni alla modernità, né all'americanismo, che pure si stava diffondendo pian piano nel Paese. Essa propone contenuti ispirati ad un filone nazional-popolare, che cioè coniuga il legame con l'identità nazionale al gusto popolare. Nasce da queste premesse la preferenza, sul fronte dell'intrattenimento, per programmi incentrati sulla musica leggera, su giochi a premio, o sullo sport (in particolare calcio e ciclismo). Questi stessi orientamenti sono applicati ai contenuti della televisione dai dirigenti democristiani della Rai Tv. Appena nasce la televisione, il partito di governo posiziona al suo interno, in ruoli chiave, i propri uomini, tenuti a vigilare sulle diffusioni. Il controllo ha un significato sia politico che morale: oltre a fare del mezzo un veicolo delle idee del potere dominante, si vuole evitare, sulla base delle direttive provenienti dalla Chiesa, che il piccolo schermo diffonda modelli di costume ritenuti immorali. Anche la tv, come la radio, assume così un carattere ingessato e tradizionale: le censure non si contano, appuntandosi persino su frasi ritenute minimamente ambigue. Bandito è il dibattito politico, la visione del mondo proposta è univoca, in assenza di punti di vista alternativi. Esclusi sono anche argomenti

⁴⁷ *Ivi*, pp. 650-651.

⁴⁸ *Ivi*, p. 666.

⁴⁹ A. Ventrone, *L'avventura americana della classe dirigente cattolica*, op. cit., pp. 149-150.

considerati difficili, lo sperimentalismo ed ogni eco della modernità, che pure bussava alla porta della società italiana. Si censurano tematiche ritenute tabù per la morale dell'epoca e si dosa con rigore l'esibizione del corpo femminile. La Rai Tv, sulla base dello slogan comune alla gran parte delle televisioni di Stato europee, che recita «informare, educare e divertire», assume da subito quella fisionomia rassicurante e tradizionale che le fa guadagnare l'eloquente appellativo di «mamma Rai»⁵⁰.

Di là dai meriti, tra cui figura la capacità di unire, sul piano linguistico e culturale, un Paese diviso in due, la televisione ha favorito la diffusione di una cultura livellata verso il basso, per la sua necessità di parlare alle masse e, quindi, ad un pubblico variegato, composto, ai due estremi, da letterati e analfabeti. Sono i limiti della massificazione, che proprio attraverso la tv si manifestano con maggiore evidenza. Essi rappresentano uno dei punti su cui s'incardina la critica comunista verso il piccolo schermo. Inoltre, in questi anni il PCI contesta l'influenza dei modelli americani o la diffusione di valori ritenuti negativi, che passano attraverso alcuni programmi televisivi, come ad esempio i quiz di grande successo. Si pensi al celebre *Lascia o raddoppia?*, che assicurava ricchi guadagni a pochi fortunati, a fronte di una popolazione nazionale contrassegnata, nella maggioranza dei casi, da bassi redditi. Il Partito Comunista, preoccupato dalle influenze negative della tv, addirittura ne impedisce l'acquisto per le sezioni e le Case del Popolo. Ma, nonostante le prescrizioni, il piccolo schermo conquista anche gli entusiasmi dei militanti e pian piano entra nelle sedi della politica comunista. Un'ulteriore prova delle difficoltà del PCI di arginare le influenze della società di massa, nonostante le proprie riserve ideologiche⁵¹. L'ostracismo verso la tv è ovviamente favorito dall'impossibilità per i comunisti di accedervi. Monopolizzato dai democristiani e dai cattolici, il piccolo schermo rappresenta la voce del solo partito di governo, né vi è la possibilità per il Parlamento di svolgere un controllo democratico su di esso. Un'inversione di tendenza parziale si verifica nel 1960, quando, in occasione delle elezioni amministrative, nascono le prime tribune elettorali, che offrono visibilità ai vari esponenti dei diversi partiti politici italiani. È così che in tv arrivano i primi comunisti. Togliatti vi compare per la prima volta solo nel 1963. Gli spazi per il PCI sono limitati, tuttavia, è stato notato, i caratteri della propaganda di partito, centralizzata e al tempo stesso ramificata, permettono di amplificare la portata di queste seppur brevi apparizioni. Grazie ad una ripetizione del discorso pronunciato in tv dal leader di partito attraverso i diversi mezzi di comunicazione di cui il PCI dispone, la stampa in primo luogo, il messaggio è potenziato e la sua eco moltiplicata⁵².

Tornando ai limiti della massificazione, il PCI vi farà spesso riferimento, sebbene nei primi anni sessanta si registri qualche inversione di tendenza nel dibattito interno al partito. La prospettiva dell'inevitabile crollo del capitalismo inizia ad essere

⁵⁰ Cfr. Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2001.

⁵¹ S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, op. cit., pp. 217-219.

⁵² A. Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, op. cit., pp. 672-673. Più in generale, secondo lo studioso, la propaganda comunista, pur disponendo di un numero di canali in termini percentuali inferiore rispetto a quelli a disposizione della DC, riesce ad essere più efficace della propaganda democristiana grazie al suo carattere univoco. Nei primi anni sessanta, come visto, i quotidiani e le riviste legate al mondo cattolico sono di gran lunga superiori rispetto agli omologhi comunisti. Tuttavia, se il PCI riesce ad avere un controllo effettivo sulla sua stampa e, attraverso essa, sui lettori, lo stesso non accade per la DC. La versione degli accadimenti ed il relativo commento sono, infatti, forniti in maniera univoca sulla stampa comunista, grazie all'esistenza di una propaganda centralizzata e controllata rigidamente dall'alto. Lo stesso non si verifica sulla stampa democristiana e cattolica, dove le versioni ed i commenti trasmessi ai lettori sono diversi. Ne deriva che il messaggio comunista è più forte ed efficace, perché ripetuto, immutato, simultaneamente attraverso più mezzi. Diversamente, invece, da quello democristiano, sebbene possa contare su più canali di trasmissione. *Ibidem*.

ridimensionata, nell'ambito di una generale accettazione del modello capitalistico. Da una parte, si riconosce lo sviluppo in atto; dall'altra, però, si continua a metterne in luce le criticità, ovvero i contrasti esistenti nel Paese. Anche sulla base delle teorie della scuola di Francoforte, poi, continua ad essere messo sotto accusa il condizionamento della società operato dalla pubblicità e dai mass media, che inducono bisogni e spingono ai consumi, unicamente per soddisfare interessi economici dei grandi monopoli⁵³. Parallelamente, tuttavia, il PCI inizia a riconoscere il ruolo centrale dei mezzi di comunicazione di massa e della tv in particolare, come si evince dalla risoluzione comune adottata, nel 1961, dalle Commissioni culturale e di stampa e propaganda. Nel documento, infatti, si sottolinea la necessità di non sottovalutarne l'importanza e si riflette sul concetto, raramente considerato prima, di «industria culturale». La valutazione su quest'ultima è ovviamente critica, giacché è vista come il mezzo attraverso il quale le classi dominanti influiscono sul processo di formazione culturale «per distorcerlo e deviarlo, cercando di orientare e subordinare le nuove esigenze e i nuovi bisogni delle masse ai loro interessi economici e ideologici»⁵⁴. Da qui la necessità per il PCI di intervenire, per arginare tali processi di condizionamento della società attraverso la propria battaglia ideale. Nel PCI, così come nei movimenti che negli anni sessanta si collocano alla sinistra del partito, la visione critica della società di massa rappresenterà una costante, che anzi si radicalizza negli anni della contestazione sessantottina⁵⁵. Eppure, nonostante il suo atteggiamento nei confronti della società di massa e l'apparente soccombere ad essa, secondo Manoukian, il PCI in quella fase sarebbe stato in grado più della DC di gestire il ciclone del cambiamento, rappresentato in particolare dall'influenza dei mass media. Esso, infatti, nei primi anni sessanta riesce a difendere la propria subcultura politica di fronte alla cultura di massa più di quanto facciano i cattolici. Secondo lo studioso, ciò dipende dal fatto che la cultura di massa è di fondo «laico-borghese» e, perciò, di fatto estranea alla cultura cattolica, che ha un carattere spirituale e trascendente. L'ideologia comunista, invece, è legata alla dimensione terrena, da cui essa stessa discende. «Il PCI, dunque, si adatta alla cultura di massa, pur politicamente “neutra” ma legata al sistema e che sarebbe, dal punto di vista marxista, da combattere, meglio di quanto vi si adatti il mondo cattolico»⁵⁶. Anzi, evolvendosi per adeguarsi alla società di massa, il PCI avrebbe potuto

«conciliare questa evoluzione col mantenimento di caratteristiche tipiche della sotto-cultura che rappresenta (la difesa dei poveri, l'elevazione dei lavoratori, le istanze egualitarie rivendicate nei confronti dei privilegiati) in misura presumibilmente maggiore di un partito che fa riferimento a valori religiosi, trascendenti, trasmessi dal magistero della Chiesa e dalla sua infallibile autorità: valori, appunto, che la cultura di massa trascura e non sente come propri, anche quando vi presta formale o addirittura

⁵³ D. Consiglio, *Il Pci e la costruzione di una cultura di massa*, op. cit., pp. 79-80.

⁵⁴ *Risoluzione delle Commissioni Cultura e Stampa e Propaganda del PCI. Per un'azione culturale di massa. Per una più intensa propaganda ideale*, cit. in *ivi*, p. 85.

⁵⁵ Nel 1968, ad esempio, Pio Baldelli, teorico della comunicazione e ideatore del concetto di «controinformazione», definisce i mass media e le attività del tempo libero legate alla società di massa come pericolosi mezzi al servizio della classe dominante, il cui principale obiettivo è distogliere l'attenzione della società dai problemi del mondo e spegnerne così ogni anelito alla lotta. Baldelli chiarisce come essi siano da non sottovalutare, in quanto parte di un più ampio disegno orchestrato dalla classe al potere. «Comfort e industria della cultura di massa non si limitano a funzioni sovrastrutturali, sono ormai struttura, braccia e parti decisive del sistema di produzione (e di sopraffazione di classe): e come tali vanno affrontate, e non come ornamenti da dopolavoro o settori staccati da coltivare in privato. [...] Larga parte delle ideologie del neocapitalismo vengono inculcate attraverso i mezzi di comunicazione di massa. In sostanza tale processo tende a creare un consenso generale attorno al sistema». Pio Baldelli, *Politica culturale e comunicazioni di massa*, Pisa, Nistri-Lischi, 1968, pp. 74-80.

⁵⁶ A. Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, op. cit., p. 674.

ostentato ossequio»⁵⁷.

Di là dalle potenzialità, nei fatti, l'adesione al cambiamento da parte dei comunisti è lenta. La consapevolezza acquisita del ruolo dei mass media e dell'industria culturale è prova della volontà del PCI, di là dalle sue pregiudiziali ideologiche, di entrare in contatto con la nuova realtà, rispetto ad un iniziale atteggiamento di sottovalutazione delle potenzialità dei mezzi di comunicazione di massa in termini ideologici e culturali. Ma tra il partito e il panorama della cultura di massa lo scarto resterà sempre evidente.

IV.5 La DC, il PCI e il cinema

Tra i mezzi di comunicazione di massa i due principali partiti politici italiani del dopoguerra riservano un'attenzione particolare al cinema. Una delle principali attività di intrattenimento degli italiani, oltre che un potente mezzo di persuasione, come aveva mostrato il regime fascista, il cinema finisce al centro delle attività organizzative e di propaganda, oltre che del dibattito culturale, della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista Italiano. Il rapporto con questo mezzo e la capacità di utilizzarlo a proprio vantaggio, tuttavia, saranno diversi nei due casi. La DC, infatti, in virtù della posizione dominante ricoperta e grazie al ruolo fondamentale svolto nel settore dalla Chiesa, riesce ad esercitare un ampio controllo sul cinema italiano, che si traduce in un utilizzo dello stesso come veicolo dei propri valori ed ideologie di riferimento. Viceversa, il PCI si trova impossibilitato ad avere accesso alle strutture ed ai circuiti del cinema nazionale. Le sue azioni in questo campo, così, da una parte s'incardinano sul piano ideologico, in difesa della libertà del cinema italiano da condizionamenti esterni; dall'altro, si traducono nella costruzione di circuiti di visione alternativi a quelli ufficiali.

IV.5.1 La politica di controllo dei cattolici

La Democrazia Cristiana nel suo rapporto col cinema beneficia di un'eredità non indifferente, sia culturale che strutturale, trasmessagli dalla Chiesa cattolica. Sin dagli anni dieci la Santa Sede aveva manifestato uno spiccato interesse per il cinema, che si era tradotto in un intenso dibattito sulla funzione di questo mezzo di comunicazione e nella costituzione di una serie di enti volti ad influire sulla produzione e sull'esercizio cinematografici italiani. Quando la DC va al potere, in Italia esistono già un circuito avviato di sale parrocchiali e diversi organismi, legati alle gerarchie ecclesiastiche, deputati a vigilare sulla produzione. Tale struttura ramificata è destinata ad allargarsi e rafforzarsi negli anni cinquanta e sessanta, rappresentando una forza notevole di cui beneficia indirettamente anche il partito cattolico. Essa, infatti, si fa cinghia di trasmissione di valori, idee e riferimenti ideologici appartenenti al bagaglio culturale della Democrazia Cristiana e favorisce il radicamento di quest'ultima nella società.

La Chiesa avvia una riflessione sul cinema già nel primo decennio del novecento: sono diverse le prese di posizione sul tema espresse dalle gerarchie. Il primo documento ufficiale, dedicato esclusivamente al cinema, è però del 1936. Si tratta dell'enciclica *Vigilanti Cura*, di Papa Pio XI, considerata, da una parte, un punto di arrivo rispetto alle

⁵⁷ *Ivi*, p. 675.

riflessioni precedenti; dall'altra, un punto di partenza per un'azione concreta dei cattolici nel settore⁵⁸. L'enciclica nasce come reazione all'immoralità della cinematografia americana ed è divisa in due parti: una dottrinale ed una dispositiva. Dalla prima parte, in cui si evidenziano l'ampia diffusione e la capacità di suggestione del cinema, traspare la grande consapevolezza che la Chiesa aveva delle potenzialità del mezzo. Esso è visto come un prodigio della tecnica, che non va rifiutato e demonizzato, ma accettato e purificato, per renderlo uno strumento che educi e diffonda i principi morali. L'obiettivo è, allora, invertire la tendenza dell'epoca, che vedeva il cinema, in particolare quello americano, diffondere valori contrari alla dottrina cattolica. Su di esso è necessario vigilare e intervenire, spiega il Papa, affinché i suoi contenuti non contrastino i principi e la morale cristiana. È per questa ragione che è sottolineata l'esigenza che i vescovi, in ogni Paese, istituiscano un «ufficio permanente nazionale di revisione» con lo scopo di classificare tutti i film e far giungere i giudizi ai sacerdoti, di organizzare una rete di sale sotto il controllo ecclesiastico e di influenzare la produzione. Nella visione del Papa, infatti, istituendo un circuito ampio, capace di avere un peso commerciale, sarebbe stato possibile ottenere dalle case produttrici film più rispettosi dei principi morali cattolici. La *Vigilanti Cura* è destinata ad avere una grande eco, come dimostra il dibattito da essa originato nel mondo cattolico, e getta le basi per la costituzione della grande rete di sale parrocchiali che caratterizzeranno il settore cinematografico italiano negli anni a venire. Essa rappresenta il momento in cui la Chiesa elabora concretamente la propria strategia difensiva nei confronti del cinema e della modernità. Non potendo bloccare quest'ultima, si prova almeno ad addomesticarla, a controllarla, per darle una forma coerente coi propri principi.

La ricchezza di iniziative cattoliche in campo cinematografico negli anni trenta è testimoniata anche dalla nascita, nel 1935, del Centro Cattolico Cinematografico. Esso germoglia in un campo seminato già da precedenti esperienze. Sin dagli anni venti, infatti, nel Nord Italia si affermano le prime sale parrocchiali o di istituti religiosi, per le quali si avverte la necessità di fornire indicazioni sui film da proiettare. Nel 1923 è istituito il C.U.C.E., il Consorzio Utenti Cinematografici Educativi, che raggruppa gli esercenti del cinema cattolico; più tardi sarà trasformato in C.C.E., Consorzio per il Cinema Educativo, per operare su varie diocesi del Nord Italia. Nel 1930 il C.U.C.E. è ufficialmente riconosciuto come l'ente cattolico che organizza le sale cinematografiche, dunque, si circoscrive all'esercizio il suo ambito d'azione; inoltre, esso è ricondotto all'Azione Cattolica. Intanto, è costituito l'E.C.E.R., l'Ente per la Cinematografia Educativa e Religiosa, con la funzione di visionare le pellicole da proiettare nel circuito di sale cattoliche. Esso, poco dopo, nel 1935, sarà sostituito nelle sue funzioni dal Segretariato Centrale per il Cinema, nato per volontà dell'ACI, col compito di guidare tutte le attività dei cattolici nel mondo del cinema ed orientare la produzione rispetto alle esigenze del circuito di sale parrocchiali. Organo ufficiale del Segretariato diventa la «Rivista del Cinematografo», una pubblicazione già esistente, nata nel 1928 proprio con lo scopo di fornire indicazioni sui film consigliati o meno per la visione nelle sale cattoliche. Il Centro Cattolico Cinematografico, occupandosi prevalentemente di fornire giudizi, morali ed estetici, sui film, dapprima affianca il Segretariato, poi si sostituisce ad esso. Dal 1937 eredita anche la «Rivista del Cinematografo», cui imprime un cambio di fisionomia, trasformandola in una pubblicazione rivolta non più solo ai sacerdoti, ma ad un pubblico più ampio. I giudizi sui film elaborati dalla commissione incaricata del

⁵⁸ Raffaele De Berti, *Dalla Vigilanti Cura al film ideale*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, Roma, EdS, 2006, p. 79.

Centro Cattolico Cinematografico sono puntualmente pubblicati nelle *Segnalazioni Cinematografiche*. Si tratta di un corpus ampissimo: il C.C.C. valuta e scheda tutte le pellicole visibili nel Paese, allo scopo di fornire coordinate di orientamento ai sacerdoti e agli spettatori cattolici⁵⁹. Non solo si indicano i film da proiettare nel circuito religioso, ma si forniscono giudizi anche per tutte le opere in visione nelle sale commerciali. Addirittura, per le pellicole destinate alle sale cattoliche, si indicano i tagli che sarebbe opportuno fare. Le segnalazioni del Centro sono ampiamente divulgate dalla Chiesa, mediante affissioni nei luoghi religiosi e pubblicazioni sulla carta stampata. Lo storico Ernesto G. Laura spiega che

«Scorrendo i giudizi emessi nell'arco di oltre un trentennio dalle Commissioni di revisione del C.C.C. succedutesi nel tempo (esse terminano la loro opera nel 1968 quando entra in funzione la Commissione Nazionale Valutazione Film della C.E.I.), si può osservare come mutino con gli anni i criteri informativi, in sintonia con la graduale trasformazione della cultura, del costume, del modo di vivere che il corso della storia comporta e della stessa maturazione ecclesiale, pur nella costante fedeltà ai principi, in ordine ai grandi temi dell'epoca.»⁶⁰

Una delle necessità avvertite dalla Chiesa, assieme al controllo dei film in visione, è favorire la nascita di pellicole di ispirazione cristiana, che cioè trattino tematiche religiose. Pochi, negli anni del muto, infatti, erano stati i film di questo genere realizzati in Italia. Si vuole non solo, o non necessariamente, produrre tramite proprie società tale genere di film, ma incentivare i produttori tradizionali a farlo. Un ruolo centrale in questa vicenda è svolto da Luigi Gedda, che nel 1942, quando era già a capo della G.I.A.C., la Gioventù Italia di Azione Cattolica, è nominato Presidente del C.C.C.. È un uomo brillante, pieno di idee e capace di comprendere e di adeguarsi alla modernità, pur essendo al contempo un cattolico rispettoso della dottrina. Gedda comprende che i cattolici non possano limitarsi a giudicare film prodotti da altri, ma - scrive sulla «Rivista del Cinematografo» - «il cinema come vero, grande mezzo d'apostolato non sarà realizzato se non quando disporremo di una nostra produzione»⁶¹. È così che, grazie al suo incentivo, il Centro produce nel 1942 il lungometraggio documentario *Pastor Angelicus*, diretto da Romolo Marcellini. L'opera ruota attorno alla figura di Pio XII, per celebrarne il giubileo episcopale⁶². Un anno dopo, si sperimenta anche il settore della finzione, con la realizzazione del film *La porta del Cielo*, di Vittorio De Sica. La pellicola è prodotta dalla Orbis Film, la cui nascita è promossa direttamente dal C.C.C.. Nel dopoguerra il Centro e la Orbis, e assieme ad essi altre case cinematografiche cattoliche, favoriranno diverse esperienze produttive di cinema religioso, che vedono la collaborazione di nomi importanti del panorama culturale italiano⁶³.

Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, su un piano più generale, si moltiplicano le attività della Chiesa in campo cinematografico. Nascono nuovi organismi con funzioni specifiche nel settore, si rafforza il circuito delle sale parrocchiali, diventa ancora più intenso il dibattito in materia, come dimostrano le nuove encicliche e i discorsi sul cinema del Papa. Sul soglio pontificio, d'altro canto, siede Pio XII, che mostra una sensibilità particolare per la settima arte. Le sale cattoliche, in molte comunità di provincia, diventano il fulcro di attività sociali e

⁵⁹ Ernesto G. Laura, *Il Centro Cattolico Cinematografico*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo*, op. cit., pp. 149-153.

⁶⁰ *Ivi*, p. 159.

⁶¹ Luigi Gedda, *Pensiamoci*, in «Rivista del Cinematografo», n. 12, 1941, p. 161, cit. in *ivi*.

⁶² *Ivi*, pp. 154-157.

⁶³ *Ivi*, pp. 162-163.

culturali pressoché monopolizzate dalla locale parrocchia. Subito dopo la guerra di tali sale se ne contano 559, distribuite su tutto il territorio nazionale, in particolare in zone periferiche e rurali. In queste realtà, a causa dell'assenza di strutture alternative, la Chiesa riesce a porre sotto il proprio controllo buona parte delle attività formative e d'intrattenimento, nonché assistenziali. C'è un vero e proprio intento colonizzatore, che parte dalle campagne, dove l'autorità della Chiesa è più forte, per allargarsi gradualmente a tutte le altre aree del Paese⁶⁴. L'obiettivo è di espandersi fino a raggiungere «un cinema per ogni campanile». Gli sforzi sono ripagati: tra il 1944 e il 1950 le sale arrivano ad essere 3.013 e cresceranno ancora negli anni successivi. Ad esse, nel progetto di controllo sul cinema da parte della Chiesa, si affiancano i diversi organismi deputati a favorire una cinematografia rispettosa dei principi morali e cattolici. In tal senso, secondo lo storico del cinema Brunetta, la «moralizzazione dello spettacolo è solo uno dei momenti della battaglia politico-organizzativa: in realtà l'obiettivo principale è quello di estendere il controllo dell'esercizio oltre la rete di sale parrocchiali e di oratori fino alle sale pubbliche, tentando di far coincidere e di condizionare le scelte dei programmi»⁶⁵.

Nel dopoguerra resta in vigore il Centro Cattolico Cinematografico che, nel 1944, confluisce nell'Ente dello Spettacolo. Quest'organismo, presieduto da Gedda, divenuto intanto Presidente dell'ACI, raggruppa funzioni nel campo non solo del cinema, ma anche del teatro e della radio. Nel 1948 è fondata la Pontificia commissione per la cinematografia, organo della Santa Sede che si occupa del rapporto tra audiovisivi e morale. Un anno dopo nasce un altro ente con funzioni fondamentali nel campo dell'esercizio cattolico, l'ACEC, l'Associazione Cattolica Esercenti Cinema. Essa raggruppa i gestori delle sale cattoliche per rappresentarne gli interessi, per dar loro assistenza e, soprattutto, per ampliarne il potere contrattuale nei confronti dell'industria cinematografica⁶⁶. Intanto, le sale cattoliche, esistenti sin dagli anni trenta, aumentano nel Paese. La scelta di far crescere e rafforzare questo sistema nasce dalla consapevolezza che, da una parte, la produzione di pellicole cattoliche attraverso case produttrici direttamente controllate dalla Chiesa comportasse costi eccessivi non sempre corrisposti da eguali benefici, e, dall'altra, che i limiti morali imposti ai film in circolazione dal giudizio delle commissioni del C.C.C. non ne influenzassero poi così tanto la diffusione nelle sale industriali⁶⁷. Un contributo fondamentale alla crescita delle sale è dato dall'ACEC, che promuove forme di cooperazione tra gli esercenti in grado di rafforzarne il potere nei confronti della distribuzione. Inoltre, le sale beneficiano della legge n. 958 del 1949, nota come legge Andreotti, che istituisce la licenza parrocchiale, per la quale sono stabiliti criteri diversi e più favorevoli rispetto alle licenze per i cinematografi tradizionali. Nel 1954 in Italia si contano quasi 4.000 sale, che salgono a 4.400 nel 1966. La loro distribuzione, però, non è omogenea lungo la penisola. Esse si concentrano prevalentemente nelle città del Nord e del Centro; poche sono quelle nel Meridione e, il più delle volte, hanno vita breve. Inoltre, le sale cattoliche sorgono soprattutto nei centri medio-grandi, a scapito di quelli piccoli. Negli anni sessanta, tuttavia, si registra una particolare inversione di tendenza: nelle realtà di provincia e nei

⁶⁴ Gian Piero Brunetta, *Mondo cattolico e organizzazione del consenso: la politica cinematografica*, in Mario Isnenghi, Silvio Lanaro (a cura di), *La Democrazia Cristiana dal fascismo al 18 aprile*, Venezia, Marsilio, 1978, pp. 425-427.

⁶⁵ *Ivi*, p. 427.

⁶⁶ R. De Berti, *Dalla Vigilanti Cura al film ideale*, op. cit., p. 89.

⁶⁷ Alfonso Bonetti, *Le sale cinematografiche cattoliche in Italia*, in AA. VV., *Cinema e cattolici*, Padova, Lince, 1962, pp. 76-77.

centri più piccoli queste sale aumentano, a fronte di una diminuzione di quelle industriali. Ciò dipende dal fatto che esse, anche grazie al costo del biglietto più basso, sono più accessibili per il variegato pubblico della provincia. L'aumento delle sale parrocchiali testimonia, allora, come alla base del progetto della Chiesa, coerentemente col dettato papale, vi fosse una concezione educativa ed universale del cinema, come mezzo che dovesse raggiungere tutti per diffondere la dottrina e i valori cattolici⁶⁸.

È in virtù di questa idea di cinema che la Chiesa e i cattolici non accolgono benevolmente i film neorealisti che, nell'immediato dopoguerra, si affacciano sul panorama cinematografico italiano sconvolgendolo. Le opere di registi come Rossellini, De Sica, Visconti e molti altri, che raccontano di un'Italia devastata dal conflitto bellico, calpestata dagli eserciti occupanti e divisa dalla guerra civile, imprimono una netta cesura rispetto al passato. Per la prima volta arriva sugli schermi il Paese vero, ferito dagli accadimenti, impoverito, sofferente. Se ne fanno interpreti attori spesso presi dalla strada o professionisti, spogliati di smoking e lustrini, e pronti a raccontare per la prima volta storie di uomini di tutti i giorni. La scena non è più il fondale del teatro, ma la città ridotta in macerie. Protagonisti non sono più piccoli borghesi che conducono una vita serena e agiata, ma persone comuni, coi volti scavati dalla fame e le difficoltà di vita quotidiane. Questa Italia non piace alla Chiesa, le fa paura, perché pare voler allontanare la pacificazione e favorire la rivolta sociale. I film neorealisti sono accusati di fare propaganda in favore del fronte della sinistra. Ed è così che i giudizi dei cattolici su queste opere sono inesorabilmente negativi: si contesta la rappresentazione di situazioni immorali, l'assenza di sentimenti positivi e di speranze. L'immoralità, per la Chiesa, si annida nella verità delle immagini, che mostrano un Paese in ginocchio, nel realismo dei racconti, che parlano di storie autentiche di vita vissuta. I cattolici chiedono film che non mostrino con durezza la realtà italiana dell'epoca e che la censurino, perché ritenuta pericolosa. Vogliono una rappresentazione rosea della vita, carica di speranza, per ripartire dopo tante sofferenze subite. Riflettono questa posizione i giudizi sui film neorealisti del C.C.C., che, secondo De Berti, «vanno contestualizzati nel particolare momento storico, che vede una Chiesa molto preoccupata degli sviluppi di una società civile in grande fermento ideologico che possa essere negativamente influenzata dagli esempi cinematografici»⁶⁹. La condanna al neorealismo, così, è senza appello. In tal modo, la «Chiesa e la stampa cattolica si fanno [...] interpreti, sia sul piano nazionale che su quello locale, della volontà degli italiani di allontanarsi da ogni possibilità di conquista di una coscienza critica e del presente e dell'immediato passato»⁷⁰. Se i film neorealisti sono rifiutati, perché ritenuti immorali, il giudizio su quelli americani, in virtù della logica delle alleanze, si ammorbidisce. Le posizioni critiche della Chiesa dell'anteguerra verso la produzione statunitense si stemperano ora in una visione più favorevole, che accentua gli aspetti positivi sul piano morale delle pellicole d'oltreoceano. Quel che conta è rafforzare il baluardo anti-comunista ed è così che, se nelle sale cattoliche sono banditi i film neorealisti, vi entra senza problemi la gran parte di quelli di produzione americana⁷¹.

Contro l'atteggiamento della Chiesa si schiera il fronte delle sinistre, che adotta in pieno la difesa del cinema neorealista e della produzione nazionale, minacciata

⁶⁸ Mariagrazia Franchi, *Non censurare, ma educare! L'esercizio cinematografico cattolico e il suo progetto culturale e sociale*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo*, op. cit., pp. 105-109.

⁶⁹ R. De Berti, *Dalla Vigilanti Cura al film ideale*, op. cit., p. 90.

⁷⁰ G. P. Brunetta, *Mondo cattolico e organizzazione del consenso*, op. cit., p. 429.

⁷¹ *Ivi*, p. 431.

dall'imperialismo culturale americano. A tal proposito, spiega Gian Piero Brunetta, «mentre per le sinistre prima viene il film e poi, a lunga distanza, il cinema, per i cattolici avviene esattamente il contrario»⁷². Mentre, cioè, soprattutto dalla metà degli anni cinquanta, i cattolici sono in grado di creare una rete estesa di controllo del cinema nazionale nell'ambito di un progetto di lungo periodo, i comunisti non riescono ad esercitare la propria influenza sul piano strutturale del cinema, limitandosi a condurre battaglie di tipo ideologico. I cattolici, quindi, dispiegano le proprie forze in profondità, per condizionare alla base il sistema, mentre il mondo della sinistra si ferma su una linea più superficiale, incapace di elaborare un progetto politico in grado di tener presente, oltre l'aspetto ideologico del cinema, anche quello strutturale ed economico. La lotta per il cinema italiano, guidata da critica militante e da registi vicini alla sinistra, si ferma sul piano ideale, incardinandosi attorno a tematiche quali la difesa del neorealismo e del cinema d'autore, della libertà artistica e delle opere cinematografiche nazionali. I cattolici, invece, con maggiore pragmatismo, costruiscono un sistema forte e centralizzato, in grado di controllare la produzione, la distribuzione e l'esercizio, piegandoli alle esigenze ideologiche proprie e del partito di governo che li rappresenta⁷³. Si tratta di un sistema ramificato, che al controllo centralizzato delle gerarchie ne aggiunge uno ulteriore nelle periferie: alle censure ai film imposte dai giudizi del C.C.C. si sommano spesso quelle stabilite da organismi ecclesiastici locali. Il controllo della Chiesa sul cinema, d'altra parte, si affianca a quello politico, rappresentato dalla censura amministrativa ed esercitato, sul piano locale, dalle questure. Questo sistema di forza si traduce nella possibilità di esercitare forme di coercizione anche sulla produzione: scoraggiati dal rischio di vedere i propri film privati del nulla osta o tagliati dalla forbice del censore, i produttori accettano più facilmente le direttive, passate sotto forma di consigli amichevoli, provenienti dai funzionari cattolici⁷⁴.

Dopo il 1948, pur intensificandosi l'intervento dei cattolici nel settore cinematografico, il superamento dello scoglio elettorale, che fa della DC il partito più forte al potere, favorisce un rilassamento della critica cattolica nei confronti dei film del neorealismo. Si apre, più in generale, un dibattito culturale nuovo, in particolare sulla «Rivista del Cinematografo». I critici tentano di trovare un maggiore equilibrio tra il giudizio estetico e il giudizio morale, con l'obiettivo di superare una rappresentazione della realtà manichea e di offrire valutazioni meno semplicistiche e più articolate⁷⁵. Favorisce tale processo l'aggregazione nel mondo cattolico di un gruppo di intellettuali autorevoli e sostanzialmente indipendenti dalla Chiesa. Tra questi si ricordano Turi Vasile, Remo Branca, Giuseppe Flores D'Arcais e Mario Verdone. I loro interventi sulle riviste cattoliche di settore testimoniano la volontà di affrontare le questioni cinematografiche con competenze tecniche piuttosto che attraverso il filtro di pregiudizi religiosi. Si prova a fondare un'estetica cinematografica cattolica e Mario Verdone ipotizza addirittura un filone di «realismo cristiano»⁷⁶. Favorisce questo processo di revisione critica il dibattito che si afferma nella rete dei cineforum cattolici, nati a partire dalla prima metà degli anni cinquanta su iniziativa del domenicano padre Morlion. I cineforum, che si sviluppano nella struttura delle sale cattoliche già esistenti, puntano a fare concorrenza

⁷² Gian Piero Brunetta, *Cinema e cattolici*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 306.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 312-313.

⁷⁵ R. De Berti, *Dalla Vigilanti Cura al film ideale*, op. cit., pp. 91-92.

⁷⁶ G. P. Brunetta, *Cinema e cattolici*, op. cit., pp. 308-309.

alla critica militante di sinistra, favorendo un dibattito guidato dall'alto. Le direttive delle gerarchie, cioè, restano incontestabili e non è ammesso alcun margine d'indipendenza critica. D'altro canto, guidano le discussioni nei cineforum quadri formati all'ombra della critica cattolica⁷⁷.

L'attenzione che la Chiesa riserva al cinema in questi anni riceve un'accelerata particolare grazie al ruolo giocato da Papa Pio XII. Insediatosi nel 1939, Papa Pacelli mostrerà un interesse ed una sensibilità notevoli verso questo mezzo, di cui comprende le grandi potenzialità, ma anche i pericoli che vi si celano dietro. Secondo D. E. Viganò,

«è anzi proprio in virtù della riflessione pacelliana sul cinema [...] che nel magistero ecclesiastico ha preso piede una concezione teorica del mezzo cinematografico propriamente intesa, capace di integrare coerentemente esigenze ed apporti specificamente estetici ed interpretativi a quell'irrinunciabile bagaglio di istanze relative alla fede cattolica ed al ruolo pastorale della Chiesa.»⁷⁸

L'attenzione per il cinema, considerato uno dei mezzi più interessanti nel panorama delle comunicazioni di massa, si inserisce nella più generale volontà di Papa Pacelli di comprendere e mettersi in sintonia con la modernità. Il pontefice dedica ben due discorsi ed un'enciclica al tema, manifestando grandi capacità di intuizione non solo delle potenzialità del mezzo, ma anche dei rischi che si annidano dietro di esso e della conseguente necessità della Chiesa di portarlo sotto il proprio diretto controllo. I due *Discorsi sul film ideale* sono entrambi del 1955 e possono essere considerati un unicum dati i legami che vi intercorrono. In essi il pontefice definisce i caratteri del «film ideale», ovvero «quel film che, improntato al più rigoroso rispetto per l'uomo, sappia soddisfare e al tempo stesso sviluppare quel desiderio di verità, bellezza ed onestà che sono alla base del progresso individuale e dell'umanità»⁷⁹. Nel *Primo discorso*, che il pontefice legge dalla basilica di San Pietro ai rappresentanti dell'industria cinematografica, si analizzano prima di tutto il potere del cinema e la sua capacità di suggestionare lo spettatore. Quest'ultimo, secondo Pio XII, piuttosto che subire il film, vi entra in contatto attraverso un articolato processo interpretativo. Da qui la necessità per l'opera cinematografica di rispettare la dignità umana, l'identità del singolo spettatore, considerato nella sua individualità, e i suoi desideri più sani, tra i quali il Papa include, assieme all'educazione e all'edificazione morale, lo svago e il divertimento. Ai produttori, allora, il pontefice rivolge l'appello a tenere in considerazione il potere che il cinema esercita sulle masse e ad optare per film responsabili nei contenuti e nei valori trasmessi, rinunciando ai facili profitti derivanti da opere che fanno leva sugli istinti umani meno nobili. Nel *Secondo discorso*, rivolto a esercenti e distributori, Pio XII si sofferma sulle caratteristiche del film ideale per ciò che riguarda i contenuti ed i rapporti che esso intrattiene con la comunità, ovvero con la famiglia, con lo Stato e con la Chiesa. Le pellicole, secondo il pontefice, devono mettere in risalto la verità, la bontà e la bellezza. Inoltre, devono educare, ma non annoiare, e, in quanto prodotti artistici, non sottovalutare l'aspetto estetico. Nel 1957 Papa Pacelli torna ad occuparsi del cinema nell'enciclica *Miranda prorsus*, che conferma la posizione espressa dalla Santa Sede nella precedente *Vigilanti Cura*. Il documento punta ancora una volta sulla necessità di vigilare sul cinema, contro ogni attacco alla morale pubblica e, al contempo, allarga quest'esigenza al panorama

⁷⁷ *Ivi*, pp. 316-317.

⁷⁸ Dario E. Viganò, *Il cinema di Pio XII*, in R. Eugeni, D. E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo*, op. cit., p. 209.

⁷⁹ *Ivi*, p. 213.

generale dei mass media⁸⁰. Gli interventi di Papa Pacelli, pur confermando la posizione della Chiesa espressa già nella prima enciclica, testimoniano un atteggiamento diverso nei confronti del cinema: esso, complessivamente, è visto in modo più positivo rispetto al passato, sebbene se ne mettano in luce i pericoli derivanti da un uso non corretto. La Santa Sede, insomma, non condanna a priori il cinema, ma, proprio perché consapevole della grande capacità del mezzo d'incidere sulle coscienze, accentua il suo atteggiamento di controllo. Essa, infatti, «nell'analizzare lo strumento cinematografico dal punto di vista morale ne ha sempre evidenziato la natura polivalente, capace di bene o di male, in relazione al suo utilizzo»⁸¹. Da qui l'azione di controllo, soprattutto in un'epoca, gli anni cinquanta, in cui il cinema rappresenta un divertimento per le masse e le pellicole, rispetto al passato, sono cinte da freni censori via via più leggeri. In questa fase il film non può essere puro svago, ma deve avere una finalità morale ed educativa, soprattutto alla luce del fatto che, potendo influire sugli uomini, «viene considerato a tutti gli effetti come agente nella storia, nei cambiamenti di un popolo»⁸². Gli interventi della Chiesa, pur rivolti a chi il cinema lo produce e lo distribuisce, mirano a formare in ogni spettatore una «coscienza cinematografica» in grado di permettergli di discernere tra film buoni e cattivi, sul piano morale ed educativo⁸³.

IV.5.2 Le battaglie ideologiche del PCI

Il dibattito sul cinema condotto nel dopoguerra dal Partito Comunista Italiano rientra nel più ampio progetto di politica culturale comunista, incentrato sul coinvolgimento del mondo artistico ed intellettuale nell'impegno per la rinascita della cultura italiana. È in questa prospettiva che si comprendono le battaglie condotte dal PCI in difesa del cinema nazionale contro l'influenza di quello americano, dilagante nel Paese, e in sostegno al cinema più impegnato, d'autore, come quello neorealista. L'attenzione per il cinema, in realtà, si manifesta nella sinistra italiana dopo il 1947. In precedenza, infatti, come si evince dalle pubblicazioni dell'area comunista e socialista, nel dibattito sulla rinascita della cultura la settima arte aveva goduto di poco spazio, pur essendo costantemente citata. Non era stata posta alcuna attenzione - come, invece, abbiamo visto, stavano facendo in quel momento i cattolici - alla dimensione economica e strutturale del cinema. Limite, quest'ultimo, che rappresenterà una costante nel rapporto tra PCI e cinema. Così, mentre i cattolici, in parallelo con l'industria americana, elaborano una strategia complessiva di controllo del sistema, i comunisti non sono in grado di rispondere con un piano di uguale forza. La risposta non è adeguata e, quando arriva, è ormai troppo tardi.

La settima arte entra con più forza nell'agenda politica e culturale comunista quando il PCI sta per essere espulso per sempre dal governo e la guerra fredda fa sentire il suo rigore. Da Mosca arrivano direttive precise ai partiti comunisti europei, che invitano ad assumere posizioni più nette alla luce della competizione in atto tra i due blocchi. In questa fase, il PCI, in un clima di conflitto aperto coi cattolici, sposa le battaglie del mondo del cinema. Anzi, quest'ultimo diventa uno dei terreni di scontro preferenziali tra i due antagonisti politici in campo. La critica militante di sinistra si schiera al fianco di

⁸⁰ *Ivi*, pp. 212-221.

⁸¹ Bernardo Valli, *Il film ideale. I cattolici, il cinema e le comunicazioni sociali*, Milano, Franco Angeli, 1999, p. 27.

⁸² *Ivi*, p. 29.

⁸³ *Ivi*, p. 31.

autori, attori e maestranze, in difesa della libertà del cinema, assediato dalla censura, dal potere dei cattolici e dall'invasione dei film americani⁸⁴. Uno dei momenti centrali delle battaglie in favore del cinema nazionale ricade nel 1948, l'anno delle infuocate elezioni politiche. È un periodo, per il fronte della sinistra, contrassegnato da grande fiducia nel futuro, da ottimismo e speranza. Soprattutto, è ancora in atto un rapporto idilliaco tra il PCI e il mondo intellettuale, prima del complicarsi di tale rapporto sotto i colpi della guerra fredda, che impone al partito un maggiore dirigismo in campo culturale. Due sono gli appuntamenti che segnano l'impegno comunista pro cinema italiano alla vigilia del voto: la pubblicazione di un manifesto su «l'Unità» firmato da numerosi esponenti del cinema nazionale e la partecipazione al congresso per l'alleanza della cultura svoltosi a Firenze. Entrambi sono finalizzati prima di tutto a coinvolgere le masse popolari affinché diventino consapevoli delle urgenze che attanagliano il mondo del cinema. Il manifesto de «l'Unità» del 22 febbraio reca la firma di importanti nomi del panorama cinematografico italiano ed ha l'obiettivo di richiamare l'attenzione sulle problematiche che il cinema di allora viveva. Pur essendo il primo di una serie di iniziative analoghe, questo manifesto ha un valore particolare, giacché testimonia la volontà del PCI di considerare il cinema come fenomeno sia artistico che industriale. Il congresso per l'alleanza della cultura, invece, mira a costituire, in concomitanza col momento elettorale, un fronte unitario degli intellettuali. Dopo una prima chiamata a raccolta, gli aderenti si incontrano a Firenze in aprile per discutere di varie tematiche culturali, fra le quali figura anche il cinema⁸⁵.

Nelle battaglie per il cinema italiano, in piazza come in Parlamento, il PCI riesce ad esercitare, rispetto a tutte le forze in campo, un ruolo decisamente egemone. Se subito dopo la guerra le lotte sono finalizzate ad arginare il potere del cinema americano, nei tempi a venire esse mirano, da una parte, a difendere la produzione nazionale dalle ingerenze governative e, dall'altra, a conquistare il consenso degli intellettuali del settore. Il PCI diventa paladino di registi, autori e critici cinematografici, per i quali si spende in battaglie a difesa della loro libertà. È in questa direzione che si inserisce il sostegno indiscusso ai film del neorealismo, osteggiati dal potere governativo. Il rapporto di vicinanza con molti uomini di cinema si spiega, d'altra parte, con l'appartenenza di questi ultimi all'universo ideologico di sinistra. Tutto ciò aveva favorito la carica sociale, perfettamente coerente con l'impianto di idee e valori comunista, di cui erano densi i film del neorealismo⁸⁶.

Le grandi capacità che il PCI manifesta sul piano teorico e della mobilitazione, tuttavia, non sono in grado di tradursi in interventi concreti sul piano industriale ed economico del cinema. La settima arte, infatti, è considerata nel dibattito di partito in termini prevalentemente artistici e propagandistici. Basti pensare che di essa si discute all'interno della Commissione culturale, dove prevale l'aspetto estetico del cinema, e nella Commissione stampa e propaganda, dove l'attenzione è puntata soprattutto sulle potenzialità del mezzo di influenzare la grandi masse⁸⁷. Del cinema come fenomeno culturale fino ai primi anni sessanta si occupano prevalentemente intellettuali vicini a Togliatti e fedelissimi all'ortodossia di partito, come Alicata, Trombadori, Ingrao e Salinari. Si tratta di uomini di cultura che avevano mostrato una passione particolare per

⁸⁴ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, vol. 3, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 127-133.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 133-136.

⁸⁶ A. Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, op. cit., p. 670.

⁸⁷ D. Consiglio, *Il Pci e la costruzione di una cultura di massa*, op. cit., pp. 198-199.

il cinema, che avevano legami di amicizia con registi (Trombadori, ad esempio, era amico di Visconti e De Santis) e che in certi casi addirittura avevano collaborato alla nascita di film, come nel caso di Alicata e Ingrao, co-sceneggiatori di *Ossessione* (1943) di Visconti. Il legame così stretto tra il mondo del cinema e le personalità della dirigenza comunista innesca un'inevitabile influenza, da parte di queste ultime, sui cineasti, quantomeno su quelli che si sentivano vicini alla sinistra. Non si trattava, ovviamente, di un'influenza assimilabile ad un condizionamento vero e proprio. Tuttavia, i giudizi e le preferenze dei dirigenti di partito, data la loro autorevolezza intellettuale, finivano con l'averne un peso notevole nel dibattito culturale sul cinema. Il prevalere delle loro posizioni è stato anche causa della preferenza accordata nel mondo comunista ai film d'autore, a quelli più impegnati, considerati delle opere d'arte in senso stretto, piuttosto che alla produzione più commerciale⁸⁸. Il non considerare i film più leggeri e d'evasione, quelli che incontravano maggiormente il gusto del pubblico popolare, si è rivelato nel tempo un errore. Ignorando questo genere di opere e arroccandosi in una periferia, per così dire, d'autore del cinema italiano, il PCI ha lasciato che esse diventassero terreno di conquista dei partiti al potere, veicolo preferenziale, pur non senza contraddizioni, della loro visione del mondo e dei loro valori⁸⁹.

Nel dibattito culturale sul cinema il PCI muta il proprio atteggiamento all'indomani delle elezioni del 1948. Dopo gli entusiasmi della vigilia, il partito, uscito sconfitto dal voto, pur non rinnegando la linea delle alleanze fino a quel momento sostenuta, assume una posizione meno morbida rispetto al passato, che si traduce, nel rapporto con il mondo della cultura, in un atteggiamento maggiormente dirigistico. Il PCI reagisce all'esito delle elezioni, che lo spinge all'angolo dell'agone politico, nel ruolo di partito d'opposizione, serrando i ranghi e chiedendo ai propri intellettuali rigore e disciplina rispetto alle sue parole d'ordine. Il cinema si conferma un luogo di lotta privilegiato, in questo nuovo scenario, dove è possibile continuare a stringere le alleanze con le altre forze democratiche che al Partito Comunista appaiono necessarie, per non restare isolato. Ma i toni sono cambiati rispetto al passato: la critica di sinistra, lungi dal manifestare totale libertà d'espressione, appare sempre più condizionata dalla linea del partito⁹⁰. Una strada di mobilitazione che continua ad essere battuta è quella in favore del cinema italiano e contro l'affermazione dell'industria cinematografica americana, inaugurata nel 1949 con la manifestazione di Roma del 20 febbraio. Il dibattito comincia dalla piazza, in cui si radunano gli esponenti del mondo del cinema, sostenuti dalle forze politiche e sindacali. Si chiede una discussione aperta sulla nuova legge per l'industria cinematografica, che di lì a poco sarebbe approdata in Parlamento. La manifestazione è imponente e lascia il segno. Seguono numerose interpellanze parlamentari sull'argomento. L'apice di questi interventi è rappresentato dal discorso pronunciato al Senato dal comunista Emilio Sereni il 25 maggio del '49, «discorso cui va, senz'altro, attribuito il merito di aver segnato una svolta nell'atteggiamento del mondo politico verso il cinema. La difesa del cinema italiano è assunta dal relatore in nome di ragioni sindacali, industriali, politiche, oltre che artistiche e di difesa della

⁸⁸ Tale atteggiamento si riconduce alla concezione tradizionale della cultura di cui era espressione la politica culturale comunista. È in virtù di questo tradizionalismo che, è stato notato, il cinema, per quanto importante, ha occupato un ruolo più marginale, almeno fino agli anni sessanta, nel dibattito culturale del PCI. Esso, cioè, sul piano della cultura alta, non raggiunge il livello di attenzione critica destinato ad altri settori, come ad esempio quello letterario. Lo dimostra la scarsa attenzione che al cinema è riservata nelle pagine di «Rinascita», una delle riviste principali nel panorama editoriale comunista. *Ivi*, p. 204.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 207-208.

⁹⁰ G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, op. cit., pp. 136-137.

libertà di espressione»⁹¹. In maniera organica sono toccati tutti gli aspetti del cinema, quindi, Sereni presenta una proposta di legge in sette punti, che mira, tra le varie cose, ad arginare il potere della censura, a favorire i piccoli esercenti e la produzione nazionale rispetto a quella estera⁹².

Oltre che sul piano del dibattito teorico, il PCI in questi anni conduce alcune iniziative più concrete, finalizzate ad arginare la propria impossibilità di controllare i mezzi di produzione e distribuzione cinematografica. Assieme a qualche tentativo di produzione autonoma⁹³ il partito prova, tra mille difficoltà, a favorire la diffusione in Italia dei film dell'URSS. A tale scopo, negli anni successivi alla fine della guerra, è creata la società Libertas film, deputata a distribuire le opere sovietiche. Ma l'operazione ha scarso successo, a causa del forte ostracismo imposto dalla censura governativa. Nel 1952 solo due sono le pellicole russe che si riesce ad importare, a fronte delle 300 americane sbarcate in Italia. Analogamente, il governo bloccherà l'accordo che nel 1954 l'ANICA avrebbe voluto stipulare con la cinematografia sovietica per favorire lo scambio di opere⁹⁴. Il blocco alle frontiere dei film dell'Est, d'altro canto, è severissimo e impedisce la circolazione anche di opere innocue sul piano ideologico. Il timore è che tali film possano diffondere valori contrari al sistema ideale del partito dominante. Viceversa, i film americani ed anche la produzione documentaristica di propaganda statunitense possono circolare pressoché liberamente⁹⁵. L'impossibilità di distribuire senza impedimenti i film provenienti dall'URSS, modello di quel realismo caro alla politica culturale comunista negli anni quaranta, non blocca, però, momenti di riflessione sul tema. Lo dimostra l'organizzazione del convegno internazionale di Perugia del 1949, incentrato proprio sul realismo cinematografico. L'obiettivo dell'incontro è favorire la nascita di una strada univoca al realismo, che si avvicini quanto più possibile a quello sovietico. L'evento chiama a raccolta numerosi esponenti del mondo del cinema. Tra loro giungono nella cittadina umbra Joris Yvens, Vsevolod Pudovkin e Georges Sadoul. Da questo momento la critica di sinistra italiana riserva un'attenzione tutta particolare al realismo e ai film sovietici che ne sono la massima espressione. In essa, però, si annidano i pericoli dell'appiattimento ideologico: i film dell'URSS sono giudicati in molti casi acriticamente e attraverso lo spesso filtro ideologico. Se ne dà per scontata la superiorità, anche a prezzo di ingenuità e prese di posizione non ragionate. Così come, di là dalla realtà dei fatti, si dipinge l'Unione Sovietica come la patria della libertà creativa. La critica comunista in questi anni commette non pochi errori, dettati dalla necessità e dalla volontà di obbedire al diktat di partito. Di là dai suoi giudizi, tuttavia, l'esaltazione del realismo sovietico non porta in Italia gli attesi frutti. In linea con un più generale mancato decollo dello zdanovismo, in favore di una politica culturale più attenta alla tradizione italiana, il mondo del cinema predilige modelli espressivi che si rifanno prevalentemente al filone nazional-popolare,

⁹¹ *Ivi*, pp. 138-139.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Oltre alla produzione documentaristica di propaganda, di cui si parlerà nei capitoli successivi, il PCI, in certi casi ricorrendo ad organismi ad esso collaterali, produrrà anche qualche film di finzione. È il caso de *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano, prodotto dall'ANPI, e di *Achtung! Banditi!* (1951) di Carlo Lizzani, nato da una particolare ed unica esperienza di produzione da parte di una cooperativa di spettatori e produttori. D. Consiglio, *Il Pci e la costruzione di una cultura di massa*, op. cit., p. 205.

Il racconto della genesi e delle difficoltà di produzione e distribuzione del film *Achtung! Banditi!* è contenuto nel saggio di Assunta Petricelli, *Da Achtung! Banditi! a Maria Josè: la Resistenza nel cinema di Carlo Lizzani*, in Pasquale Iaccio (a cura di), *La storia sullo schermo: il Novecento*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2004, pp. 37-43.

⁹⁴ A. Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, op. cit., p. 669.

⁹⁵ G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, op. cit., pp. 170-171.

influenzato dal dettato gramsciano. Si cerca, anche in campo cinematografico, dunque, una via tutta italiana al realismo, che consenta anche al cinema di raggiungere l'agognato obiettivo comunista di «andare verso il popolo»⁹⁶.

Negli anni cinquanta la repressione governativa si riverbera, oltre che sulla circolazione dei film sovietici, anche sulle strutture in cui si fa del cinema un mezzo di conoscenza e dibattito fuori dal controllo del sistema di potere dominante, articolato sul tandem Stato-Chiesa. Il PCI, non avendo accesso al circuito di sale industriali, tenta di estendere la propria influenza su una serie di realtà associative, come i circoli di cinema e i Centri popolari cinematografici. I circoli di cinema nascono spontaneamente, ma il partito ne favorisce lo sviluppo. Pur non essendo legati formalmente al PCI, in essi i marxisti hanno spesso un ruolo dominante. È il caso, ad esempio, di uno dei più importanti circoli di cinema italiani, il «Charlie Chaplin» di Roma. Quest'ultimo raccoglie personalità di diversa tendenza politica, ma ben presto gli animatori marxisti prendono il sopravvento. Riuniti nella Federazione Nazionale dei Circoli di Cinema, negli anni cinquanta essi si diffondono in tutto il Paese, nei centri più grandi e in quelli più piccoli. Nei circoli si mostrano film, spesso attraverso retrospettive, e si promuove il dibattito a partire dall'opera cinematografica. Analogamente avviene nei Centri popolari cinematografici, questi ultimi di diretta espressione del PCI. Essi sono fondati, a partire dal 1950, da alcune sezioni del partito. Sono inferiori di numero rispetto ai circoli e nascono in realtà più grandi, come Milano, Roma, Firenze e Napoli⁹⁷. Attraverso la propria influenza sulle realtà associative, il PCI prova a compensare la sua assenza nel circuito cinematografico nazionale, egemonizzato dalla DC. Esemplari, a questo proposito, sono le indicazioni contenute in una *Guida per le proiezioni cinematografiche popolari*, un libricino contenente direttive sul come e cosa proiettare, distribuito a realtà associative aderenti o vicine al PCI⁹⁸. Nella sua introduzione, infatti, si legge come esso nasca a partire dalla «necessità di orientare, favorire ed aiutare tutte quelle iniziative cinematografiche che ogni giorno vengono prese in tutta Italia da sezioni di partito, sindacati, cral, gruppi di cineamatori, centri cinematografici popolari, organizzazioni culturali, circoli ricreativi, ecc.»⁹⁹. Si tratta essenzialmente di un catalogo, di opere di finzione e documentari, che tiene conto della necessità di promuovere film sovietici, d'autore ed impegnati, coerentemente con l'impostazione culturale e ideologica del PCI, ma anche «di quella parte di produzione media, italiana e straniera, degna di merito e di interesse»¹⁰⁰. Partendo dalla consapevolezza della centralità del cinema nella società, la *Guida* si propone «di avvicinare la maggior parte del pubblico al buon cinema, di aprire con esso un colloquio, di aiutarlo a comprendere certi film; trasformare insomma lo spettatore da elemento passivo in parte attiva e critica dello spettacolo cinematografico»¹⁰¹. La critica verso la produzione commerciale e l'influenza del potere governativo sui film in circolazione nelle sale industriali è evidente. Interessante è notare come nel testo del volumetto non si faccia mai riferimento ai partiti, né al PCI e ai partiti di sinistra (per i quali si utilizza l'espressione

⁹⁶ *Ivi*, pp. 139-141.

⁹⁷ A. Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, op. cit., pp. 670-671.

⁹⁸ L'opuscolo, in mio possesso, pur non recando il nome dell'autore, è stato scritto - come ha confermato egli stesso - dallo storico del cinema, allora esponente del PCI, Mino Argenti. Stampato a Roma, ma privo di data, è stato realizzato quasi certamente negli anni cinquanta. In un articolo, dedicato a questo volumetto, comparso sul «Corriere della sera» è specificato che l'anno di pubblicazione è il 1952. Ranieri Polese, *Comunisti al cinema. Nel 1952 un opuscolo ispirato dal Pci indicava le pellicole da non vedere*, «Corriere della sera», 28 febbraio 2007, p. 41.

⁹⁹ *Guida per le proiezioni cinematografiche popolari*, p. 3.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 5.

di «forze democratiche»), né a quelli ad essi opposti. Dopo aver passato in rassegna le varie possibilità di organizzazione delle proiezioni (mattinate, proiezioni a tema, anteprime...), la *Guida* spiega come esse debbano essere svolte, cioè presentando il film con una scheda critica e facendolo seguire da un dibattito. La proiezione, perciò, lungi dall'essere un momento di puro intrattenimento, deve rappresentare un'occasione di riflessione e dibattito. Il cinema, allora, nella visione comunista non è mai evasione fine a se stessa, ma deve spingere a pensare, ad attivare i propri strumenti critici. La visione dei film di qualità, poi, deve tradursi in un'azione di sostegno degli stessi, non sempre premiati dal circuito distributivo e dall'esercizio. La *Guida*, così, spiega in che modo favorire nelle sale industriali la programmazione di quei film che generalmente ne sono esclusi. In questo modo, si vuole spingere fuori dai propri confini il potere delle realtà associative, arrivando ad influenzare anche la distribuzione e l'esercizio, generalmente appannaggio del controllo della classe dominante. Infine, da rilevare la presenza nella *Guida* di informazioni relative ai rapporti con la SIAE e la Pubblica Sicurezza. Sono date indicazioni sulle regole da rispettare, certamente per evitare interventi della forza pubblica, solita in quegli anni ad interferire nelle attività promosse dalle forze non allineate col potere dominante.

Vittima del controllo indiretto della classe dirigente non sono solo gli spettatori, ma anche gli stessi produttori dei film. Stretti nella morsa di una censura governativa severa, negli anni cinquanta essi vedono spesso limitata la loro libertà d'espressione. Il decennio è all'insegna di una crisi generale del cinema. Continuano a farsi sentire gli echi della guerra fredda, che provocano forti condizionamenti politici nel mondo della cultura. Intanto, il neorealismo sembra aver superato la propria stagione più luminosa e appare incapace di rinnovarsi. L'allarme della crisi è lanciato dal settimanale comunista «Vie Nuove», che nel 1951 promuove un'inchiesta, per far luce sulle condizioni di salute della cinematografia nazionale. Molti registi prendono la parola: per alcuni tra loro le responsabilità del malessere del cinema italiano vanno ricercate nei limiti alla libertà d'espressione e all'invasione dei film americani. Del malessere del mondo del cinema è ritenuta responsabile anche la stessa critica comunista, espressione di una politica culturale, quella del PCI, che in questi anni ha più volte manifestato chiusura ideologica. In generale, il PCI è accusato di essere stato incapace, di là dalle elaborazioni sul piano teorico, di offrire un supporto concreto, sul piano produttivo, al cinema italiano. La critica militante, intanto, non risparmia giudizi implacabili verso gli autori che si allontanano dal neorealismo: nel mirino finiscono tanto gli esponenti del filone del neorealismo rosa, tanto Antonioni e Fellini, addirittura lo stesso celebrato, fino a poco prima, Visconti¹⁰². Secondo Brunetta, non sfugge «il fatto che la crescita degli attacchi nei confronti dei tradimenti italiani al realismo non sia altro, con il passar del tempo, che una serie di colpi di coda del modello del “realismo socialista”, in realtà incapace di trovare una sua applicazione nel cinema italiano»¹⁰³. In sostanza, la crisi del neorealismo si somma e si sovrappone a quella del modello di realismo sovietico, che non aveva mai trovato vera applicazione nella cultura italiana. I critici di sinistra si trovano a dover affrontare il venir meno, o il loro diventare inadeguate, di alcune categorie espressive considerate fino a quel momento superiori ed indiscutibili. Questo crea improvvise mancanze di punti di riferimento, incapacità di interpretare nuovi fenomeni che irrompono nel cinema italiano e conseguenti spaccature e atteggiamenti schizofrenici nella critica militante.

¹⁰² G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, op. cit., pp. 142-146.

¹⁰³ *Ivi*, p. 146.

Il punto massima crisi è nel 1956, l'anno che provoca rotture ed abbandoni nel PCI, sull'onda degli accadimenti internazionali che svelano il volto reale dell'URSS. Nella fase di riflessione generale, anche la critica cinematografica comunista ripensa ai propri errori. Scrive Renzo Renzi su «Cinema Nuovo»: «La premeditazione apologetica ha spesso condotto molti critici di sinistra, negli ultimi anni, a elogiare incondizionatamente i film sovietici... Quando per ragioni di propaganda si rinuncia alla critica e si dà luogo all'apologia, la cultura perde uno dei suoi caratteri, quindi diventa, fra l'altro, inefficiente propaganda»¹⁰⁴. Il tono autocritico è evidente. In queste parole vi è il riconoscimento di uno sbaglio troppe volte commesso dalla critica di sinistra: quello di aver espresso giudizi non liberi, ma condizionati da orientamenti politici e da steccati ideologici. La cultura, che per statuto è libera, ha finito, così, con l'appiattirsi sulla propaganda. Giudizi come questi non possono che allargare ulteriormente le spaccature già esistenti nel mondo della critica. Gli anni cinquanta vedono deflagrare il mito del fronte compatto e l'aprirsi di sempre nuove crepe, che parcellizzano l'intelligenza comunista che si occupa di cinema. È la fine di un'epoca. Le ragioni di un tempo che avevano animato il dibattito e la collaborazione sono venute meno; realismo e neorealismo appaiono incapaci di ispirare racconti nuovi e i giudizi della critica devono necessariamente liberarsi delle etichette ideologiche. La critica militante, ormai divisa tra posizioni conflittuali, è costretta a ripensare se stessa, ad adeguarsi ai tempi mutati, che richiedono nuovi paradigmi interpretativi, a cercare nuove strade per evitare di restare fuori dal tempo¹⁰⁵.

I primi anni sessanta vedono aprirsi un dibattito nuovo nel fronte della sinistra. I comunisti, rinunciando ad una posizione egemonica, collaborano con i socialisti ed anche con parte del mondo cattolico per affrontare una battaglia comune sulla libertà del cinema. Si costituisce un fronte riformatore che, di là dalle barriere politiche, affronta questioni urgenti per la salvaguardia della cinematografia nazionale. In particolare, si discute del cinema libero, quello di produzione indipendente, che sfida le logiche della produzione più commerciale. È avvertita la necessità di trovare nuovi spazi, produttivi e distributivi, per questo tipo di cinema, che sfugge alle più comuni logiche industriali. L'obiettivo è la costituzione di un circuito distributivo alternativo, per evitare che la produzione indipendente sia confinata nella rete dei cineclub, e, a tale scopo, si richiede l'intervento dello Stato. Si tratta di un dibattito interessante, che nasce nell'ambito di una più generale richiesta di democratizzazione del cinema, ma che resta sostanzialmente su un piano teorico¹⁰⁶. Esso era stato anticipato, alla fine degli anni cinquanta, da un impegno condiviso da più parti politiche a sostegno dei produttori, che, a fronte di una fase di crisi, chiedevano più libertà dalla severa censura governativa. A fianco alla sinistra, tradizionalmente impegnata nella battaglia contro la censura, si erano schierati esponenti del mondo laico, liberale e cattolico, oltre che gli stessi produttori. L'impegno si sarebbe tradotto nel varo della legge di riforma della censura del 1962¹⁰⁷. La partecipazione a questo dibattito allargato testimonia la volontà dei comunisti di favorire un rinnovamento culturale all'interno del partito. Restano in piedi, tuttavia, soprattutto in alcune frange, steccati ideologici del passato, che portano a posizioni critiche ancora rigide. Lo dimostrano, ad esempio, gli interventi di Antonello Trombadori su «Vie Nuove», di cui era critico cinematografico ufficiale. Trombadori,

¹⁰⁴ Renzo Renzi, *Sciolti dal giuramento*, in «Cinema Nuovo», a. V, n. 84, 10 giugno 1956, cit. in *ivi*, p. 149.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 148-151.

¹⁰⁶ D. Consiglio, *Il Pci e la costruzione di una cultura di massa*, op. cit., pp. 212-218.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 244-245.

nonostante i nuovi fermenti degli anni sessanta che attraversano il mondo del cinema e il relativo dibattito, si mostra ancora legato a vecchi schemi di giudizio. Il critico persegue una condanna totale della cinematografia americana, scorgendo dietro di essa l'influenza, politica ed economica, del colosso USA. Giudizi severi sono emessi anche nei confronti della cinematografia europea più innovativa. Nel calderone delle critiche negative finiscono, così, generi popolari, come la commedia ed il western, ma anche la Nouvelle Vague ed autori del calibro di Bergman e Bunuel. Il metro di giudizio di Trombadori resta ancorato al realismo ed alla prospettiva ideologica forte, e diventa spia dell'incapacità dei comunisti, o di una parte di essi, di porsi in una posizione egemonica rispetto all'industria culturale¹⁰⁸.

Il giudizio degli storici è pressoché unanime nell'individuare nel Partito Comunista Italiano l'incapacità di porre sotto il proprio controllo i mass media e di servirsene indirettamente per scopi propagandistici, al pari della Democrazia Cristiana. È indubbio, tuttavia, che il PCI abbia manifestato interesse ed attenzione costanti per i mezzi di comunicazione di massa. Gli sforzi, però, non sono stati utili ad elaborare una strategia in grado di competere con quella del partito al potere. Le ragioni sono diverse. Prima di tutto, la differenza nel capitale di forze a disposizione dei due partiti: la DC, abbiamo visto, come classe di governo, nel campo del cinema esercita un controllo quasi totale sul sistema della produzione, della distribuzione e dell'esercizio, oltre a beneficiare del diffuso e potente sistema di sale parrocchiali nelle mani della Chiesa; il PCI, in questo settore, può contare solo sulle iniziative interne alle proprie sedi o alle associazioni ad esso collaterali e, al massimo, riesce ad allungare la propria influenza su alcune realtà associative, come i circoli di cinema. Pesano sulla capacità dei comunisti di servirsi dei mass media anche il non averne compreso, sulle prime, le potenzialità (si pensi al caso della televisione, guardata a lungo con sospetto) e l'eterno pregiudizio con cui essi sono considerati. Nella concezione tradizionale della cultura del PCI, infatti, i mezzi di comunicazione di massa ricoprono un ruolo secondario, rispetto al primato accordato alla parola scritta, e quindi alla stampa e all'editoria. L'emancipazione e la crescita delle masse popolari, per il partito, passano prima di tutto attraverso la lettura. Per questa ragione, la radio, il cinema e poi la televisione sono guardati a lungo con diffidenza, accumulando ritardi che non sarebbe stato mai più possibile recuperare¹⁰⁹.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 233.

¹⁰⁹ Angelo Ventrone, *La cittadinanza repubblicana. Forma-partito e identità nazionale alle origini della democrazia italiana (1943-1948)*, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 252-253.

Quinto capitolo

La propaganda politica in Italia

V.1 Definizioni e caratteri della propaganda

La storia dei partiti italiani del dopoguerra si intreccia strettamente al discorso sulla propaganda. Essa, intesa come quell'insieme di pratiche atte ad orientare l'opinione pubblica rispetto a determinati sistemi ideologici, svolge un ruolo fondamentale nel rapporto tra la Democrazia Cristiana e il Partito Comunista con la società dell'epoca. Anzi, «se la politica, come da più parti si tende a rimarcare, è essenzialmente un conflitto tra diverse retoriche, trova molteplici motivazioni l'indagine sui modelli di linguaggi (verbali, scritti, per immagini) che concorrono a definire i codici della comunicazione nella società di massa»¹. Insomma, pare impossibile scindere lo studio dei partiti in rapporto alla società di massa del dopoguerra dall'analisi delle rispettive forme di propaganda.

Le definizioni di propaganda sono molteplici e la maggioranza di esse si caratterizza per un'accezione negativa data al concetto, sebbene non manchi qualche più rara eccezione. Una storia definitiva e completa della propaganda appare ancora tutta da scrivere, tuttavia, è noto come il termine sia apparso nei principali dizionari nazionali all'inizio del novecento, quando, a seguito della Grande guerra, il primo conflitto di massa, studiosi di scienze sociali ne formalizzano le prime definizioni. Gli studi su questo tema si infittiscono negli anni trenta, quando la propaganda assume un ruolo centrale nei regimi totalitari che nascono in Europa. Le riflessioni proseguono, successivamente, focalizzandosi sul ruolo che essa svolge nelle democrazie, in cui principali interpreti ne diventano i partiti². Pur essendo numerose, le definizioni date del concetto hanno alcuni tratti comuni. La propaganda è intesa come una serie di attività, o come una tecnica scientifica vera e propria, il cui obiettivo è incidere sull'opinione, o addirittura sul comportamento, di un gruppo di persone, che possono essere una categoria sociale specifica, piuttosto che l'indistinto pubblico di massa. Secondo alcune definizioni, la propaganda fa appello alla razionalità dell'individuo, alle capacità di comprendere e valutare; in altre, si mette in luce la sua forza di coercizione, ovvero la capacità di incidere - contro la volontà razionale dell'uomo - nella dimensione psicologica, agendo sul piano dell'emotività³. In quest'ultimo caso, si evidenzia come essa operi una consapevole distorsione della realtà, un racconto della stessa da un punto di vista unilaterale. In tal senso, le definizioni negative di propaganda sottintendono un inganno dell'uditorio, assieme ad una manipolazione delle idee di quest'ultimo, che avviene attraverso il ricorso a suggestioni emotive e all'irrazionalità. Poche sono le definizioni positive o neutre del concetto. Queste ultime ne mettono comunque in luce la funzione di diffondere informazioni allo scopo di influenzare l'opinione pubblica,

¹ Maurizio Ridolfi (a cura di), *Propaganda e comunicazione politica. Storia e trasformazioni nell'età contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. VII.

² *Ivi*, pp. VIII-IX.

³ Paolo Facchi (a cura di), *La propaganda politica in Italia. Problemi della società italiana*, Bologna, Il Mulino, 1960, p. 10.

senza però calcare la mano sul discorso della manipolazione coatta⁴.

La propaganda si lega indissolubilmente ai mezzi di comunicazione di massa. Si può dire che solo attraverso questi ultimi essa possa aver luogo. I mezzi di comunicazione di massa svolgono la funzione di ripetere più volte i suoi argomenti, affinché penetrino nell'opinione pubblica. La ripetizione richiede che i discorsi siano semplici e facili da assimilare, perciò la propaganda si traduce spesso in slogan sul piano linguistico e in idee semplificate su quello concettuale. Rivolgendosi ad un pubblico di massa e non ad un uditore singolo, essa non prevede l'istaurarsi di un dialogo, ovvero la possibilità del singolo individuo di replicare e confutare quanto recepito. Questo compito è svolto, invece, da un'altra propaganda, definita contropropaganda. Propaganda e relativa contropropaganda, così, si scontrano allo scopo di orientare ciascuna, rispetto alle proprie idee di riferimento, l'opinione dell'avversario o un uditorio neutro. Tale dibattito è diverso da un dialogo tra singoli, in cui ciascuno può controbattere direttamente alle argomentazioni dell'altro. È piuttosto un dialogo a distanza, o anche un «dialogo tra sordi», in cui ciascuna propaganda può più facilmente, in assenza dell'interlocutore, confutare quella avversaria. Inoltre, questa distanza amplifica la semplificazione dei discorsi e la riduzione di quest'ultimi a facili slogan, impoverendoli da un punto di vista argomentativo. Tale situazione si verifica tanto più nei periodi in cui lo scontro politico si infiamma, per esempio durante le campagne elettorali. L'aumento della tensione e l'infittirsi del dialogo a distanza tra gli avversari favoriscono la riduzione dei discorsi della propaganda a semplici frasi ad effetto e il far leva di quest'ultima su sentimenti primordiali dell'uditorio. Viceversa, in fasi di minor tensione, il dibattito politico appare più articolato e fondato su argomentazioni maggiormente complesse⁵.

Da quanto finora detto si evince come la propaganda politica possieda molti punti di contatto con la pubblicità (non a caso quest'ultima è definita anche propaganda commerciale). Il ricorso a frasi ad effetto e a simboli che sono evocativi, piuttosto che denotativi, che fanno appello all'emotività, piuttosto che alla razionalità, rendono pubblicità e propaganda politica poco dissimili. I primi segnali di questa assimilazione si vedono già a fine ottocento, nei Paesi anglosassoni, dove si manifestano forme nascenti di personalizzazione e spettacolarizzazione della politica. Quest'ultima subisce l'influenza della pubblicità, in un contesto sociale agli albori della società di massa, mutuandone, appunto, la capacità di agire sull'asse emotivo piuttosto che su quello razionale della comunicazione. In politica, così, i comizi si trasformano sempre più in grandi feste, capaci di attrarre il pubblico, e appaiono i primi manifesti, che giocano sull'appetibilità e potenza evocativa delle immagini, al pari di quelli commerciali⁶. Questa sovrapposizione dei due piani - politica e pubblicità - tocca il suo apice, negli Stati Uniti in particolare, negli anni cinquanta, in pieno sviluppo della società di massa. In quella fase si diffondono per la prima volta sondaggi e ricerche di mercato, che trattano allo stesso modo i consumi commerciali e il voto. I politici americani realizzano i loro primi spot televisivi, lasciandosi guidare da comunicatori di professione, che padroneggiano bene il nuovo mezzo, sempre più diffuso tra gli Americani, e il relativo linguaggio innovativo. Sono i repubblicani, più legati al mondo dell'impresa, e il loro carismatico candidato Eisenhower, a fare da apripista alle elezioni del 1952⁷.

⁴ Andrea Baravelli, *Propagande contro. Modelli di comunicazione politica nel XX secolo*, Roma, Carocci, 2005, pp. 46-47.

⁵ P. Facchi (a cura di), *La propaganda politica in Italia*, op. cit., pp. 12-14.

⁶ M. Ridolfi (a cura di), *Propaganda e comunicazione politica*, op. cit., pp. VII-VIII.

⁷ A. Baravelli, *Propagande contro*, op. cit., pp. 154-155.

L'influenza delle tecniche pubblicitarie, pur raggiungendo punte massime negli anni di pieno sviluppo della società di massa, si ritrova nella comunicazione politica americana sin dagli anni trenta e segna la netta differenza tra quest'ultima e il modello diffuso in Europa, con esattezza nei regimi totalitari dell'epoca. Infatti, negli Stati Uniti, assieme all'influenza delle tecniche pubblicitarie, è diffuso un modello di comunicazione che fa leva sulla razionalità, compatibilmente con l'impianto democratico della società americana. Diversamente, nei regimi totalitari europei degli anni trenta, la costruzione del consenso e il rapporto tra le masse ed il potere si fondano su un costante ricorso all'emotività. Alla razionalità delle argomentazioni si sostituiscono le suggestioni, basate sul ricorso a simboli e a riti evocativi, e sul carisma dei leader. Tutto questo induce le masse a scelte articolate su processi non più analitici, ma irrazionali. Alcuni di questi aspetti resteranno immutati, come si vedrà, anche nel contesto democratico del dopoguerra. Determinati caratteri della propaganda ereditati dai regimi totalitari, infatti, persistono, miscelandosi al contempo alle più nuove forme di comunicazione pubblicitaria provenienti da oltreoceano⁸. In Italia protagonisti della scena politica del dopoguerra diventano i partiti, in particolare i due in grado di assumere la caratterizzazione di massa, il PCI e la DC. Nella loro propaganda elementi come il carisma del leader, il far leva sulle emozioni, la demonizzazione del nemico, ereditati dal fascismo, svolgono ancora un ruolo cardine, ma ad essi si associa anche un maggior ricorso alla sfera razionale dell'individuo. Nel clima di rinnovata partecipazione politica e di militanza, i partiti di massa si trasformano in potenti macchine di comunicazione, capaci di raggiungere il pubblico attraverso un sistema ramificato. Le forme attraverso cui si esplica la propaganda in questa fase sono quelle tradizionali: il comizio, il porta a porta, i volantini ed i manifesti, la stampa e l'editoria di partito. Il tutto sotto lo stretto controllo della dirigenza, affinché i messaggi trasmessi siano coerenti tra loro e rispettosi della dottrina di riferimento. I partiti rappresentano dei sistemi di propaganda autosufficienti e in grado di raggiungere, oltre i propri iscritti, anche il pubblico dei simpatizzanti e, addirittura, quello neutro o avversario⁹. Con la nascita della televisione, in una fase successiva a quella dell'immediato dopoguerra, cambia il modo di comunicare alle masse. L'evoluzione si registra, in particolare, a partire dal 1960, quando vi è la messa in onda delle *Tribune Elettorali*, i primi spazi televisivi deputati ad ospitare i volti della politica. È una rivoluzione: leader di partito, che fino a quel momento erano stati conosciuti solo attraverso immagini fotografiche, per la prima volta appaiono al pubblico così come sono realmente, con le loro movenze e modo di parlare. Comincia da qui il processo che porterà la politica ad allontanarsi dai luoghi fisici, come le piazze, per rifugiarsi in quelli mediatici e virtuali. L'influenza del piccolo schermo e dei mass media in generale si manifesta anche nella scelta dei partiti di rivolgersi ad esperti di comunicazione, sul modello americano, e a non fare più esclusivo affidamento alle proprie risorse interne. I linguaggi della propaganda, d'altro canto, si evolvono, abbandonano i modelli tradizionali per conformarsi ai dettami televisivi. Si fa maggiormente appello alla seduzione, anche in virtù della centralità assunta dall'immagine, e si presta maggiore attenzione all'aspetto dei politici¹⁰. Infatti, «Non raro fu il caso di *leader* che apparvero davanti alle telecamere impacciati e tali da risultare “vecchi”. Persino l'abbigliamento sembrò superato ed inadatto: la grisaglia

⁸ M. Ridolfi (a cura di), *Propaganda e comunicazione politica*, op. cit., p. XII.

⁹ Edoardo Novelli, *La turbopolitica. Sessant'anni di comunicazione politica e di scena pubblica in Italia: 1945-2005*, Bergamo, BUR, 2006, pp. 244-245.

¹⁰ *Ivi*, pp. 246-248.

anonima del funzionario di partito fu improvvisamente messa fuori gioco dall'eleganza fotogenica di un sorprendente Giovanni Malagodi»¹¹. Inizia da qui il lento, ma costante, processo di spettacolarizzazione della politica, favorito dai cambiamenti che contemporaneamente attraversano la società, sempre più attratta da richiami edonistici.

V.2 La propaganda del PCI e della DC tra emozione e ragione

La propaganda dei due principali partiti italiani del dopoguerra si sviluppa, in linea di principio, in antitesi a quella del fascismo. La reazione al regime e la repulsione verso tutto ciò che esso aveva rappresentato inducono la DC ed il PCI ad identificarsi come forze che vogliono fondare su basi nuove il loro rapporto con gli Italiani. Dominante diventa l'appello alla razionalità: i partiti non considerano la società, al pari del fascismo, una massa indistinta facilmente manipolabile, ricorrendo alle suggestioni emotive e irrazionali, ma un insieme di individui in grado di scegliere ciascuno, su base razionale, da che parte stare. Il ricorso alle emozioni e all'irrazionale, tuttavia, di là dalle intenzioni, si manifesterà con forza anche nella propaganda dei due partiti di massa italiani, nell'ambito di uno scontro politico-ideologico che ha assunto toni accesi e radicali, soprattutto negli anni più bui della guerra fredda.

La centralità dell'elemento razionale emerge con forza nel dopoguerra nella propaganda comunista e frontista, sulla base di una tradizione culturale preesistente. Già nel movimento socialista ottocentesco, infatti, era diffusa l'idea che la propaganda dovesse trasmettere conoscenza e consapevolezza ai suoi destinatari, per emanciparli, elevarne il sapere e la coscienza di classe. Questo modello è fatto proprio dai comunisti nel dopoguerra, che, perciò, propongono una comunicazione che esclude il ricorso alle suggestioni e fa appello alle sole capacità razionali dell'individuo, nell'ambito di una più generale funzione pedagogica assegnata al partito. Questo tipo di propaganda è considerata più efficace e duratura, perché non basata sulla leggerezza e volatilità delle emozioni contingenti, ma sulle valutazioni ragionate del cittadino. Essa richiede il ricorso a spiegazioni ed a pensieri articolati, piuttosto che a facili slogan e ad immagini evocative (che pure non mancheranno nella propaganda comunista). La parola assume, così, un ruolo centrale nei processi comunicativi della sinistra. Lo si vede nella campagna elettorale del 1948, quando, a differenza della DC, nei manifesti e volantini del Fronte Popolare, assieme alle immagini, compaiono lunghi testi descrittivi¹². La propaganda ragionata presuppone una considerazione nuova delle masse da parte del PCI, rispetto a quella manifestata dal regime fascista. Quest'ultimo, infatti, era stato promotore di una propaganda fondata sull'adesione fideistica degli individui, alimentata attraverso il ricorso a simboli e riti capaci di emozionare. Vi era alla base l'idea che le masse fossero mosse da motivi prevalentemente irrazionali. Il loro consenso offerto al regime avveniva, così, per via non consapevole, ma, piuttosto, passiva e indotta. Funzionali a catalizzare gli entusiasmi degli individui erano allora immagini forti, condensate in facili slogan e parole d'ordine, preferiti ovviamente a discorsi più articolati sul piano razionale. I comunisti, invece, pur essendo promotori, non diversamente dal fascismo, di una concezione della politica totalizzante, manifestano una considerazione nettamente diversa delle masse. Esse, per il PCI, si compongono di

¹¹ Andrea Ragusa, *Profilo di storia della comunicazione politica in Italia*, Manduria-Bari-Roma, Piero Lacaita Editore, 2008, p. 163.

¹² E. Novelli, *La turbopolitica*, op. cit., pp. 33-35.

individui razionali, nelle cui capacità è riposta piena fiducia. Deriva da qui l'importanza data alla parola ed al rapporto diretto del propagandista col singolo, che si traduce nella propaganda capillare, sostenuta con forza dalla dirigenza comunista nel dopoguerra. Essa consiste nell'avvicinamento del singolo, nella capacità di ascoltarne i bisogni e di trasmettergli le proposte e le idee del partito. Tale esigenza è avvertita tanto più per fare concorrenza alla Democrazia Cristiana, dotata di grandi capacità di penetrazione nella società grazie al sostegno ad essa dato dalla Chiesa, già radicata, attraverso le singole parrocchie, nelle comunità locali¹³. Eppure, nemmeno la propaganda comunista è immune da elementi fideistici e ritualità, legati alla sfera dell'irrazionale. Si pensi al culto del capo, ereditato dal mondo sovietico, all'avvento di una futura società socialista atteso con spirito messianico, agli aspetti rituali che caratterizzano molte celebrazioni comuniste. Il prevalere degli elementi razionali o di quelli irrazionali, è stato notato, varia in base alle contingenze storiche. Allo scoppio della guerra fredda e nelle sue fasi più acute, ad esempio, gli elementi irrazionali prendono il sopravvento, per la necessità di dare forza alla propaganda e raggiungere il massimo consenso.

Lo stesso discorso vale, d'altra parte, anche per la DC, nella cui propaganda, durante la guerra fredda, gli elementi fideistici attecchiscono più facilmente in virtù del forte ruolo svolto dalla Chiesa e dalla religione¹⁴. La lotta al comunismo, infatti, vede schierati assieme alle forze democristiane anche quelle cattoliche, capitanate dalla Chiesa. Il momento di massimo impegno è rappresentato dalla campagna elettorale del 1948, durante la quale il piano politico e quello religioso si sovrappongono come mai prima. Nella campagna elettorale sono arruolati parroci e religiosi, le parole d'ordine della propaganda sono mutate direttamente dal linguaggio cattolico, addirittura alcuni riti, come la processione della Madonna pellegrina, sono piegati ad esigenze propagandistiche in favore della DC. La scelta tra la DC e il PCI, in definitiva, è tradotta nei termini «con Cristo» o «contro Cristo». Non meno importante in questa fase è il ruolo dei Comitati Civici, organismi laici creati alla vigilia del voto a sostegno dei democristiani. I Comitati Civici promuovono una propaganda anti-comunista aggressiva e giocata sulle emozioni, in particolare sulla paura del nemico rosso. Basti pensare che in loro ausilio è creato un Ufficio psicologico, deputato a suggerire spunti per una comunicazione efficace che faccia leva sui sentimenti primordiali¹⁵.

In linea di principio, tuttavia, anche i democristiani, non diversamente dai comunisti, fondano la propria propaganda sulla centralità dell'elemento razionale. Ciò deriva dalla concezione negativa che i cattolici, non diversamente dai comunisti, hanno della massa, intesa, sulla scorta dell'esperienza fascista, come un insieme di persone amorfo e condizionabile dal potere. Per la DC la massa ha valenza negativa, rappresenta uno stato degenerativo della folla, giacché in essa la razionalità è sacrificata in favore del giudizio acritico. Il suo rifiuto significa, perciò, scongiurare il ritorno di un regime totalitario, in cui le masse siano manipolate attraverso una propaganda emozionale. L'atteggiamento critico verso questo concetto deriva anche dalla considerazione negativa che di esso ha la Chiesa e che i democristiani ereditano. Per la Chiesa, infatti, conta il singolo, che instaura un particolare rapporto con Dio e che, in quanto entità definita, contribuisce a formare la comunità dei fedeli. La centralità dell'individuo come persona è assunta,

¹³ Angelo Ventrone, *La cittadinanza repubblicana. Forma-partito e identità nazionale alle origini della democrazia italiana (1943-1948)*, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 172-178.

¹⁴ Id., *Il nemico interno. Immagini e simboli della lotta politica nell'Italia del '900*, Roma, Donzelli Editore, 2005, pp. 32-33.

¹⁵ E. Novelli, *La turbopolitica*, op. cit., pp. 29-32.

dunque, a paradigma dalla Democrazia Cristiana. Su di essa e sulle azioni razionali degli individui si fonda il modello democratico sposato dal partito, contrapposto a quello totalitaristico. Deriva da qui il rifiuto da parte della DC di pratiche simboliche e rituali, della sacralizzazione della politica, e la scarsa considerazione delle manifestazioni di massa, più comuni, invece, all'universo della sinistra¹⁶.

Tuttavia, come già detto, l'adozione di un modello comunicativo razionale non ha escluso da parte dei cattolici il ricorso, in determinate fasi della vita politica italiana, ad una propaganda fondata sull'emotività. Si può dire, allora, che i due elementi, ragione ed emozione, convivano nella comunicazione politica democristiana. Lo confermano le stesse direttive rivolte ai propagandisti e contenute nei manuali scritti per la loro preparazione. Eloquenti sono, in proposito, quelle contenute in un opuscolo del 1964. Dopo aver messo in luce le considerazioni sulla propaganda più diffuse, che dipingono quest'ultima come manipolatrice ed espressione dei regimi totalitari, l'estensore del manuale precisa come, diversamente dalle credenze comuni, si possa affermare che

«1) La propaganda si basa su "situazioni" esterne, ed accentua il polo emotivo, ma non in contrasto con quello razionale della personalità [...];

2) conseguentemente, la propaganda non annulla le facoltà individuali, né viene subita passivamente, ma al contrario l'individuo vi partecipa attivamente [...];

3) gli Stati e i Partiti democratici hanno *più* bisogno di quelli totalitari della propaganda, e la verità *più* della menzogna, per essere conosciuta e rettamente intesa. La propaganda svolge quindi un'alta funzione sociale.»¹⁷

L'obiettivo dell'estensore è mostrare che la propaganda non sia di per sé un concetto negativo, è invece una tecnica neutra e il suo valore - positivo o negativo - dipende dalle idee di cui essa si fa espressione¹⁸. La compresenza nella propaganda di elementi emotivi e razionali è chiarita ulteriormente quando è spiegato che alla sua base vi è l'opinione, ovvero, un'«affermazione che non sia un semplice constatare di fatto, ma esprima un giudizio di valore», «un giudizio che non è rigorosamente logico-sperimentale»¹⁹. L'assenza di argomentazioni razionali inoppugnabili alla base della propaganda «è colmato dalla parte non mentale della personalità, dalla parte *affettiva*»²⁰. Ne deriva, perciò, che la propaganda si radica in un processo affettivo e fa appello all'emotività dell'individuo. Tuttavia, si precisa oltre, la propaganda è meno necessaria laddove è presente la formazione politica, intesa come un processo a base razionale, che richiede più tempo ma che garantisce effetti maggiormente duraturi rispetto a quelli della propaganda²¹.

«La formazione (sempre presente) prevale sulla propaganda nei periodi in cui le condizioni generali della lotta politica permettono una relativa quiete che consenta il lavoro in profondità; la propaganda (sempre presente) prevale sulla formazione in tutti quei casi particolari che richiedono un pronto ed energico intervento nei confronti dell'opinione pubblica.»²²

Si annoverano in questo secondo caso le competizioni elettorali. Nel testo dell'opuscolo rivolto ai propagandisti, dunque, è spiegato chiaramente come, sebbene la

¹⁶ A. Ventrone, *La cittadinanza repubblicana*, op. cit., pp. 188-190.

¹⁷ Democrazia Cristiana, *La propaganda politica*, Ufficio Centrale Formazione, Roma, 1964, p. 4.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 5.

²⁰ *Ivi*, p. 6.

²¹ *Ivi*, pp. 7-8.

²² *Ivi*, p. 8.

propaganda non annulli le facoltà razionali dell'individuo, il suo scopo sia far leva sulle emozioni, tanto più nei periodi in cui lo scontro politico s'infiama. L'elemento emotivo resta centrale, ma il rispetto per l'individuo in quanto essere razionale è fatto salvo²³.

Per i democristiani ad una propaganda che non escluda il coinvolgimento sul piano razionale dell'individuo si affiancano, nell'ambito del sistema democratico, il dialogo, la contrapposizione ragionata, il confronto tra le forze in Parlamento. La DC si fa dunque sostenitrice di un modello politico che è espressione di razionalità e legalità, e che appare opposto a quello appartenente al mondo comunista, più legato alle azioni di mobilitazione, perciò, al ruolo delle masse e alla piazza. Se il PCI, allora, è visto come un partito potenzialmente eversivo, la DC si mostra all'opinione pubblica come tutrice dell'ordine e della legalità²⁴. Questo aspetto si chiarisce meglio alle luce delle considerazioni relative al tipo di azioni che i due partiti, da posizioni diverse, promuovono. La DC, in quanto partito al potere, svolge azioni di governo, ovvero «quelle che all'interno di un partito assicurano il realizzarsi della combinazione, della aggregazione e della trasformazione di tutte quelle istanze e di quegli stimoli, presenti nell'area sociale di cui il partito si sente rappresentante, in linee operative ed in decisioni politiche»²⁵. Diversamente, il PCI, in quanto partito che non partecipa direttamente al governo del Paese, svolge per lo più azioni di mobilitazione, ovvero, «operazioni di ricerca e di consolidamento del potere, come meccanismi di realizzazione e di estensione del consenso»²⁶. La DC, dunque, opera per trasformare le istanze provenienti dalla propria base in azioni concrete e ciò garantisce ai suoi elettori, almeno indirettamente, di partecipare alle decisioni politiche. Le azioni di governo prevedono inevitabili processi di mediazione tra le esigenze espresse dai vari gruppi di interesse, ovvero le diverse correnti interne al partito e le altre forze politiche ed economiche del Paese. Il PCI opera su un piano differente, poiché il suo obiettivo principale è mantenere il consenso presso quei gruppi sociali dei cui interessi esso si ritiene espressione, al fine di mantenere e consolidare il proprio potere. Il partito mira non solo a mantenere i consensi che già possiede ma ad aumentarli, pescando in quell'area di potenziali adepti sensibili alle proprie proposte ideologiche. In tal senso, l'azione del PCI è rivolta in un'area esterna al partito molto ampia, che è raggiunta attraverso i mezzi di comunicazione di massa, ma anche attraverso l'appoggio a organismi con finalità non direttamente politiche ma complementari al PCI, così come a iniziative rivolte ad un pubblico più ampio di quello dei propri iscritti. La mobilitazione, perciò, assume una caratterizzazione più sociale e meno politica quanto più si allunga nell'area esterna al partito e agisce su motivazioni il cui carattere politico è indiretto. Non potendo partecipare attivamente alla gestione del potere e dovendo contrastare

²³ Il rispetto dell'individuo, i contenuti onesti della propaganda, l'atteggiamento sincero del propagandista sono sottolineati, in misura ancora maggiore, in uno dei primissimi manuali per i propagandisti democristiani, datato 1946. In una fase in cui massimamente è avvertito il legame con la Chiesa e l'opera di propaganda democristiana è assimilata all'apostolato cattolico, si precisa come «L'onestà è necessaria al propagandista per non risultare diverso da quello che insegna debbano essere gli altri. La coerenza tra il dire ed il fare gli meriterà stima e gli procurerà imitatori. Il propagandista onesto non sarà e non apparirà mai un venditore di fumo, un funambolo della parola. Avrà un linguaggio misurato ed appropriato. Sarà guida e maestro del popolo. Meriterà la fiducia degli organizzati, presenterà in se stesso il suo partito come un partito di onesti. Semplificherà la sua azione propagandistica non offrendo ai suoi avversari nessun pretesto per farlo tacere.» A. Marrani (a cura di), *Guide del propagandista. Fascicolo 1: la propaganda*, Democrazia Cristiana, Segreteria S.P.E.S., Servizio Propaganda, Roma, 1946, pp. 6-7.

²⁴ A. Ventrone, *La cittadinanza repubblicana*, op. cit., p. 192.

²⁵ Agopik Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, Bologna, il Mulino, 1969, p. 14.

²⁶ *Ivi*, p. 15.

l'opposizione delle forze di governo, dunque, il PCI cerca di estendere quanto più possibile la propria influenza nella società, anche andando oltre il ristretto ambito politico-ideologico di sua appartenenza²⁷. È interessante notare come le azioni di PCI e DC assumano una caratterizzazione diversa anche in virtù delle subculture differenti in cui essi operano. Il PCI, infatti, si impone dopo la caduta del fascismo come il partito che deve guidare la classe operaia verso la costruzione di una nuova società e spende le proprie energie per radicarsi quanto più possibile nell'area dell'associazionismo tradizionalmente socialista. Diversamente, la DC rappresenta un partito nato sotto la sollecitazione della Chiesa, interessata nel dopoguerra a crearsi un proprio aggancio nella realtà politica italiana. Come tale, la Democrazia Cristiana diventa il partito dei cattolici, che può beneficiare di tutte le organizzazioni preesistenti in questo universo sociale. In tal senso,

«Nella subcultura “di sinistra” il PCI assume dal dopoguerra una funzione egemonica ben precisa e cerca di utilizzare tutti i legami organizzativi preesistenti o di crearne nuovi al fine di consolidare la propria presenza nel paese [...]. Nell'area culturale “cattolica” la DC funziona invece più come strumento di sintesi di processi di mobilitazione che hanno il loro epicentro al di fuori del partito, e cioè nella Chiesa cattolica, e la sua azione si caratterizza più nella mediazione degli interessi che in un'attiva stimolazione partecipativa.»²⁸

Deriva da qui, allora, la differenza fondamentale tra le azioni di mobilitazione del PCI e quelle di governo della DC e, conseguentemente, la diversa caratterizzazione, sotto certi aspetti, della relativa propaganda.

Le propagande dei due partiti negli anni della guerra fredda hanno dato corpo ad una lotta serrata e radicale, incarnando ciascuna un universo di valori antitetico rispetto a quello dell'avversario. La radicalizzazione dello scontro, ha osservato Angelo Ventrone, presenta dei caratteri propri dell'esperienza fascista, che appaiono decisamente in contrasto col nuovo impianto democratico del dopoguerra. La DC e il PCI, pur ponendosi in atteggiamento critico verso l'esperienza totalitaria precedente, finiscono con l'adottarne alcune condotte ed atteggiamenti. Del fascismo si eredita la rappresentazione della realtà rigidamente divisa in bene e male, che pare ormai perfettamente radicata nelle abitudini mentali degli italiani. Essa è responsabile della radicalizzazione dello scontro politico e della rappresentazione del nemico in termini assolutamente negativi. In particolare, così come era avvenuto negli anni del regime, l'avversario è presentato agli occhi dell'opinione pubblica come un «nemico interno», ovvero un soggetto asservito ad una potenza straniera e portatore di interessi estranei al contesto nazionale. Il nemico interno è subdolo, complotta alle spalle del Paese e, per questo, va assolutamente combattuto. Il fascismo aveva utilizzato questa formula per identificare più facilmente l'obiettivo contro cui catalizzare il pubblico livore. Se ne era servito in particolare in tempo di guerra. Infatti, la demonizzazione dell'avversario, il rappresentarlo come l'altro da sé, il negativo da cui difendersi, nell'ambito di una logica manichea, rappresenta un tratto connaturato di ogni battaglia politica, ma esso diventa un'esigenza insopprimibile soprattutto nei momenti più difficili e di scontro serrato, come nel caso delle guerre. È allora che unire le forze, creare un fronte compatto nell'opinione pubblica diventa assolutamente necessario e ciò avviene tanto più facilmente se si è in grado di individuare un nemico comune da combattere tutti

²⁷ *Ivi*, pp. 14-16.

²⁸ *Ivi*, pp. 20-21.

assieme²⁹.

I partiti del dopoguerra ereditano non solo lo spauracchio del nemico interno, ma anche le stesse caratteristiche con cui esso era stato descritto in epoca fascista: accade, così, che buona parte delle accuse che la DC e il PCI si rivolgono a vicenda sono sostanzialmente uguali. Ciò dipende anche dal fatto che la mentalità fascista e quelle comunista e democristiana presentano, sul piano ideologico e culturale, tratti molto simili. In tutte e tre, infatti, sono condannati il materialismo e l'individualismo, tra loro direttamente collegati, e il modello di società di riferimento è tradizionale, fondato sull'austerità e sul rigore. Il raggiungimento dell'interesse personale è bandito in favore di una ricerca condivisa del bene comune, che richiede senso del dovere e rispetto delle regole sociali. Vengono la nazione e la collettività prima di ogni cosa, pertanto, nemico è colui che ne mina la compattezza, antepoendo interessi di parte. Il nemico interno, allora, è colui che si vende al denaro di una potenza straniera. Questa potenza è incarnata nell'epoca fascista dagli avversari di guerra, le plutocrazie occidentali, accusate di materialismo e di degenerazione morale. Nel dopoguerra, la potenza straniera cui si ancora il nemico interno è rappresentata, secondo i diversi punti di vista, dagli Stati Uniti o dall'Unione Sovietica. I democristiani accusano il PCI di essere asservito all'URSS e di fare i suoi interessi, minando la compattezza della nazione con la minaccia della rivoluzione. I comunisti, dal canto loro, accusano la DC di essersi venduta agli Americani, capaci ormai di influenzare per i propri interessi capitalistici le sorti del Paese. Il nemico interno presenta da ambo i punti di vista caratteristiche comuni: è strisciante, pericoloso, asservito allo straniero e mosso da interessi economici. Ha una fisionomia costante, anche dal punto di vista iconografico oltre che morale, che attraversa diversi decenni della storia italiana. Il nemico interno incarna, alla vigilia del primo conflitto mondiale, il grassone avido ed egoista che rifiuta lo scontro bellico; negli anni del fascismo, il materialista bolscevico o il plutocrate occidentale; nel dopoguerra, il capitalista americano e democristiano nella propaganda del PCI³⁰. La demonizzazione del nemico, che si accompagna spesso alla sua rappresentazione visiva con tratti mostruosi, impone un linguaggio crudo e violento, che fa leva sull'emotività. Ecco allora la propaganda più bellicosa, che incita all'odio, provocando una sospensione della valutazione razionale in favore di giudizi acritici: le frasi articolate scompaiono, sostituite da slogan o immagini incisive, che fanno breccia nella dimensione emozionale delle masse. Una propaganda aggressiva e d'impatto, di cui, di là dalle buone intenzioni, non è immune neppure lo scenario politico del dopoguerra.

V.3 Il faro ideologico dei miti USA e URSS

L'identità e la propaganda del Partito Comunista e della Democrazia Cristiana sono legate strettamente al ruolo svolto dall'URSS e dagli USA, le due superpotenze del dopoguerra, che proiettano la propria ombra lunga sull'Italia sia prima che dopo la guerra fredda. L'immagine delle due potenze straniere diventa mito, modello cui, in certi casi acriticamente e non senza contraddizioni, si aspira. L'Unione Sovietica e gli Stati Uniti diffondono ciascuna nel Paese valori, immagini e un sistema politico-ideologico di riferimento. La proiezione di questi elementi avviene lentamente,

²⁹ A. Ventrone, *Il nemico interno*, op. cit., pp. 17-19.

³⁰ *Ivi*, pp. 28-30.

attraverso un processo complesso e fatto di sedimentazioni successive, che parte da lontano e che arriva fino ai giorni nostri. I due grandi modelli orientano giudizi, evocano passioni e desideri, rappresentano il cemento della fede politica. Eppure, non si impongono all'Italia così come sono: essi sono filtrati, adattati al contesto italiano ed alla sua cultura, in un processo di aggiustamenti successivi tutt'altro che lineare. I due miti rappresentano come un sponsor esterno, che legittima e dà valore alle azioni ed alle posizioni ideologiche del PCI e della DC. Essi, perciò, entrano con forza nella loro propaganda, anzi ne rappresentano l'elemento centrale in alcune fasi della vita politica italiana. Incarnano ciascuno, secondo il punto di vista, il bene o il male, l'amico o il nemico, la potenza da imitare o quella da combattere.

L'origine dei due miti, si diceva, parte da lontano. USA ed URSS non sono conosciuti all'Italia solo nel dopoguerra, ma molto prima, talvolta attraverso il filtro di immagini e pregiudizi incardinati nell'immaginario comune. Gli Stati Uniti divengono modello da imitare subito dopo la guerra, quando i soldati americani, ormai diventati alleati, approdano nel Paese con il loro carico di modernità. Da nemici si trasformano in salvatori, pronti a distribuire aiuti e beni di ogni genere, con la loro immagine di potenza ed efficienza. Il mito dell'America è diffuso in Italia, però, sin dalla vigilia della prima guerra mondiale, quando gli Stati Uniti da mondo esotico si trasformano nelle idee correnti in potenza politica. Ad essi, tuttavia, si guarda con diffidenza: è opinione diffusa che non siano in grado di svolgere un ruolo decisivo nel conflitto in corso. Ci pensano gli stessi Americani, con una vera e propria campagna di marketing ante litteram, a favorire la diffusione di un'immagine di sé più positiva. È così che avviene una prima scoperta dell'America in quanto potenza militare e tecnologica, che anticipa quella decisiva, che avverrà solo nel secondo dopoguerra³¹. In epoca fascista, tuttavia, agli Stati Uniti si guarda nuovamente con diffidenza, sulla scorta della propaganda di regime non favorevole. Eppure, negli anni trenta, in gruppi non allineati al conformismo diffuso, serpeggia un'immagine attraente e decisamente più positiva del mondo d'oltreoceano. Ma si tratta di una parentesi limitata: l'antiamericanismo è destinato a crescere nel Paese, in particolare negli anni della seconda guerra mondiale, quando il nemico americano è rappresentato come immorale, materialista, avido e pronto ad arricchirsi sulle spalle dei Paesi meno ricchi. L'immagine degli Americani, nella propaganda di regime, è contaminata anche da influenze razziste, con riferimento alla sua popolazione di colore. Questa rappresentazione negativa non appartiene solo alla sfera politica, ma è mutuata anche dalla cultura popolare, come mostrano un certo teatro di varietà o le letture satiriche più diffuse. Ma l'idea degli Americani come nemici non ha vita lunga: gli stravolgimenti della guerra, il capovolgimento delle sorti delle forze in campo, la stanchezza e la rabbia degli Italiani, delusi per un conflitto lungo e destinato a concludersi diversamente rispetto alle aspettative, impongono una revisione dei pregiudizi. Il colpo decisivo a questi ultimi è inferto dallo sbarco dell'esercito statunitense nel 1943. Gli Americani per la prima volta li si può vedere in carne ed ossa ed alla popolazione italiana stremata appaiono tutt'altro che nemici. Ecco che il mito americano si diffonde rapido e si consolida, stavolta in modo più decisivo, scardinando vecchi pregiudizi e resistenze tradizionali³². La miglior forma di propaganda che gli

³¹ Pier Paolo D'Atorre (a cura di), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1991, pp. 15-19.

³² Cfr. Pietro Cavallo, *La riscoperta dell'America. L'immagine degli Stati Uniti in Italia negli anni del secondo conflitto mondiale*, in id., Pasquale Iaccio, *L'immagine riflessa. Fare storia con i media*, Napoli, Liguori, 1998, pp. 71-151.

Stati Uniti possono fare di sé è rappresentata dall'immagine stessa del proprio esercito. I soldati sani e forti, ben vestiti ed equipaggiati, carichi di cibo ed oggetti simbolo di benessere e modernità, fanno breccia nell'immaginario comune. Il resto del lavoro lo svolgono i prodotti culturali, come i film, le riviste e la musica statunitensi diffusi con forza nel Paese. Il mito americano, a partire da questo momento, diventa concreto e, soprattutto, di lì a poco sarebbe apparso concreto il modello di sviluppo di cui gli USA sono portatori. La ricetta di crescita proposta è fondata sulla produttività e sui consumi, sul mercato di massa che propone prodotti allettanti. Gli Americani, con la loro propaganda, fanno capire che questo modello è esportabile: ecco che l'*american dream* diventa potenzialmente per tutti, meta facile da raggiungere e non più solo un sogno lontano³³.

Per quanto dilagante, l'adesione al modello americano non è totale. Ad esso sono opposte delle resistenze di natura culturale molto forti, che rendono tutt'altro che immediato ed automatico il suo recepimento. In particolare, ha rilevato Pier Paolo D'Attorre, spesso è presentata «una sbrigativa successione - americanizzazione = modernizzazione = omologazione - che a me pare sottovalutare le reazioni negative, le interpretazioni nazionali, i sincretismi nuovi che caratterizzano non solo in Italia, gli anni '50»³⁴. Infatti, precisa ancora lo studioso, «Il passaggio dalla presenza di un mito (l'americanismo), alla importazione di un modello esterno (l'americanizzazione), non comporta automaticamente il passaggio da una percezione diffidente degli Usa ad una recezione passiva del nuovo verbo»³⁵. Il modello americano è accolto con diffidenza sia sul piano culturale che su quello economico. Si è visto come la Chiesa abbia guardato con preoccupazione la diffusione di valori espressione della più emancipata società americana, considerati corruttori della morale. Tuttavia, essendo gli USA l'alleato ufficiale del Vaticano per abbattere il nemico comunista, l'opposizione ad essi non è aperta. La critica è, piuttosto, filtrata, ma pur sempre presente ed associata a forti preoccupazioni che la diffusione di comportamenti ed atteggiamenti secolarizzati potesse scalfire la storica autorità della Chiesa nel contesto italiano. La stessa società italiana, legata a modelli tradizionali, accoglie con resistenze costumi e valori proiettati dal mondo americano, considerati incompatibili con la propria cultura di riferimento. Addirittura, contro il nuovo proveniente d'oltreoceano da parte di quei gruppi più conservatori ed antimodernisti riemergono i vecchi pregiudizi, come a fare da barriera. Anche il modello economico americano trova parziale applicazione in Italia. Il Paese, più che a produrre e a spendere, è abituato a conservare e a risparmiare. Ne è consapevole la stessa classe dirigente cattolica, più propensa, come visto, di là dalle alleanze, ad un modello di sviluppo alternativo al capitalismo sfrenato. D'altro canto, la diffusione dei prodotti di consumo di massa avviene in Italia solo negli anni sessanta, quando effettivamente i nuovi livelli di benessere ne consentono l'acquisto. Negli anni cinquanta, invece, gli oggetti simbolo di ricchezza sono sì desiderati, ma non realmente posseduti, per l'impossibilità di accedervi da parte della maggioranza degli Italiani. Quando il boom dell'economia esplose, negli anni sessanta, il mito americano è sì presente, ma non è l'unico ad orientare la rapida trasformazione del Paese. Il miracolo è soprattutto italiano, come dimostrano i suoi simboli più diffusi, legati ai prodotti dell'industria nazionale (si pensi alle Fiat ed alla Vespa)³⁶. Il mito americano, perciò,

³³ P. P. D'Attorre (a cura di), *Nemici per la pelle*, op. cit., pp. 26-29.

³⁴ *Ivi*, p. 30.

³⁵ *Ivi*, p. 32.

³⁶ *Ivi*, p. 34.

nella società italiana risulta adattato, ma mai assorbito completamente. Se ne accettano alcuni tratti, calati in un contesto tipicamente nazionale e trasformati. L'adesione, allora, è tutt'altro che incondizionata e totale. Appare, piuttosto, un processo più complesso e controverso di quanto sia dato pensare in apparenza.

Sorte non diversa è per l'altro mito polarizzante nell'Italia del dopoguerra, quello dell'URSS. Analogamente a quanto accade per gli USA, l'immagine dell'Unione Sovietica nel contesto nazionale segue un percorso non lineare, fatto di fasi alterne di accettazione e rifiuto. La Russia è conosciuta in maniera più diretta con la rivoluzione d'Ottobre del 1917, che rappresenta una tappa fondamentale nella nascita del mito sovietico. Da quest'evento epocale si propagano rappresentazioni contrastanti del nuovo Stato socialista. Da una parte, esso appare come un Paese giovane e rinnovato rispetto all'epoca zarista, capace di incarnare il nuovo ed il progresso, nonché la terra del socialismo realizzato. Dall'altra, la Russia post-rivoluzione evoca terrore, Lenin è dipinto come un nuovo zar con sete di conquista, portatore di un modello di autoritarismo ed aggressività in agguato sull'occidente. Il mito della Russia rivoluzionaria esercita il suo fascino in particolare sui socialisti, che vedono in essa la realizzazione dei propri ideali, la concretizzazione dello Stato teorizzato nella dottrina ideologica di riferimento. È un mito potente, caratterizzato da una carica d'azione molto forte, che lo rende diverso da quello americano. Lo Stato socialista russo, infatti, non è solo un modello da contemplare, o cui aspirare, ma da imitare: esso invita all'azione ed ha una carica rivoluzionaria decisiva. Per questa ragione, l'adesione ad esso è acritica ed incondizionata, vissuta in maniera fortemente emozionale, spesso prescindendo dalla realtà dei fatti. La Russia bolscevica diventa proiezione delle aspirazioni del socialismo italiano e di essa si costruisce un'immagine tutt'altro che realistica. L'immagine positiva del Paese del socialismo realizzato permane fino agli anni trenta, nonostante la propaganda ad essa contraria spiegata dal regime fascista. Non diversamente dall'America, l'URSS è dipinta come luogo del materialismo e del positivismo esasperati, dell'assenza di valori spirituali e di religiosità. Ma l'apprezzamento per il modello sovietico serpeggia anche in Italia e diventa più forte in particolari momenti: come sul finire degli anni trenta, in piena crisi economica, quando si guarda con favore alla pianificazione economica dell'Unione Sovietica. Il mito dell'URSS si diffonde in una vasta area di consenso, che va oltre quella dei fedelissimi della dottrina bolscevica, in cui si arriva a riflettere sui punti di contatto tra i sistemi sovietico e fascista, azzardando somiglianze e parallelismi³⁷.

L'altro momento storico da cui si propaga con forza il mito dell'URSS è la battaglia di Stalingrado, che rivela al mondo il coraggio, il patriottismo e la forza dei combattenti e dello Stato sovietico. Stalingrado appare a molti il simbolo della sconfitta del nazismo. Artefici di questa sconfitta sono i Sovietici, il loro esercito, ma anche i civili. Da questo momento si rafforza l'immagine positiva dell'URSS, quale Paese che contribuisce concretamente al superamento del conflitto ed alla liberazione dell'Europa. Il riflesso positivo supera di gran lunga quello del terrore, continuamente evocato fino a poco prima dai nemici del colosso orientale. Il mito dell'Unione Sovietica, secondo Marcello Flores, in questa fase si basa su tre pilastri fondamentali: la rivoluzione, il socialismo realizzato e la difesa della pace. La rivoluzione, un mito nel mito, è vista, ancora a tanti anni di distanza dal '17, come un'esperienza esportabile in altri contesti nazionali, in grado di riscattare gli oppressi da una sottomissione millenaria. Il socialismo realizzato

³⁷ *Ivi*, pp. 36-43.

incarna la speranza dei comunisti di tutto il mondo, l'utopia che diventa concreta per la classe operaia, la dimostrazione che l'ideologia possa tramutarsi in realtà. Infine, con Stalingrado si afferma l'equazione tra Unione Sovietica e pace, in cui non credono solo i comunisti, ma una più ampia schiera del fronte pacifista. Anche per molti che non si identificano col comunismo, dopo la seconda guerra mondiale l'URSS diventa l'emblema e, al contempo, la speranza della pace. D'altra parte, la pace è uno dei temi cardine, in Paesi come l'Italia, della propaganda e della mobilitazione comunista, che facilita l'assorbimento presso l'opinione pubblica dell'associazione tra questo concetto e l'Unione Sovietica³⁸.

Alla costruzione del mito sovietico in Italia contribuiscono in maniera fondamentale il PCI e gli intellettuali schierati con esso, ma anche la classe operaia. La stampa di partito, i film di propaganda e i racconti di viaggio in URSS di dirigenti del PCI e di uomini di cultura ritraggono, per lo più acriticamente, l'immagine di un Paese civile ed avanzato, dove regnano la pace, la giustizia e l'uguaglianza sociale, l'efficienza e la potenza. Ma ad alimentare il mito, paradossalmente, contribuiscono anche le immagini negative dell'Unione Sovietica che si propagano dal fronte anti-comunista, a partire dagli eventi di politica internazionale che mostrano il volto aggressivo della potenza sovietica, o dai racconti di chi comunista è stato e di quel sistema, conosciuto da vicino, denuncia la violenza e l'oppressione. Ne deriva un mito sfaccettato, complesso, con polarità positive e negative al tempo stesso, diviso tra i due estremi rappresentati dal «paradiso dei lavoratori» e dall'«inferno bolscevico». Per il PCI l'URSS rappresenta la stella polare dell'ideologia, il Paese del socialismo realizzato che lo legittima, il riferimento indiscutibile dei propri orientamenti politici nello scontro della guerra fredda. Il riferimento esterno all'Unione Sovietica alimenta l'accusa di «doppiezza» generalmente rivolta ai comunisti italiani, divisi tra l'accettazione del modello democratico italiano e la fede verso il sistema totalitario sovietico. La caratterizzazione del mito tra gli operai presenta, invece, degli aspetti diversi rispetto a quelli proposti dalla propaganda di partito. In esso, infatti, prevale la componente del lavoro, quindi pratica, rispetto a quella simbolica: l'URSS è percepito come il Paese in cui alla classe operaia sono garantiti diritti ed uguaglianza, tutela ed assistenza, dove il lavoro è riconosciuto più che altrove. Emerge, perciò, non senza ingenuità, il senso della speranza di un futuro migliore possibile e del riscatto per la classe operaia. Ad aggregare consensi all'Unione Sovietica tra gli intellettuali è, invece, il tema della pace, che attrae personalità anche non direttamente legate al PCI. Il partito, come già detto, fa della pace un'occasione di mobilitazione, che riesce a coinvolgere su un terreno ampio numerosi uomini di cultura.

Il contributo offerto dagli intellettuali all'edificazione del mito dell'URSS proviene soprattutto dai resoconti di viaggio, elaborati da questi ultimi dopo soggiorni nel Paese del socialismo³⁹. I resoconti degli intellettuali si sommano a quelli dei dirigenti di partito e formano un amalgama accomunato da costanti: prevalgono in essi una visione acritica dell'URSS, un senso di ammirazione sconfinato e privo di giudizio, una disposizione a non vedere le storture che pure presentava la società sovietica. Nei racconti di viaggio, spesso pubblicati su «l'Unità», si parla del buon funzionamento del sistema economico, della serenità del popolo sovietico e del suo attaccamento al socialismo, della bellezza dei luoghi e delle città valorizzati dallo Stato. Insomma, l'URSS è descritto come un esperimento ben riuscito e come un modello da imitare. Il

³⁸ Marcello Flores, *Il mito dell'Urss nel secondo dopoguerra*, in *ivi*, pp. 493-495.

³⁹ *Ivi*, pp. 495-501.

giudizio è quasi sempre poco ponderato e filtrato dall'adesione ideologica⁴⁰. D'altro canto, i viaggi che gli stranieri fanno in Unione Sovietica prevedono la presenza fissa di un accompagnatore e di un traduttore, che impedisce una libera esplorazione del Paese da parte dei suoi visitatori. Eloquenti sono, in proposito, le parole di Italo Calvino che, una volta in URSS, guardando le code fuori ai negozi, se ne chiede il motivo. Gli viene risposto che le code ci sono solo fino a mezzogiorno, dato che i negozi aprono alle undici del mattino per poter chiudere più tardi la sera. Lo scrittore, allora, così commenta: «Chiarissimo. Cercavo di trovare una disorganizzazione, una magagna, invece tutto è semplice e naturale»⁴¹. Rilette oggi, con la consapevolezza del presente, queste parole lasciano trasparire l'ingenuità, se non l'intenzione deliberata di non vedere la realtà dei fatti, con cui i militanti comunisti guardarono al mito dell'URSS. A questo proposito, ha rilevato criticamente Franco Andreucci, l'immagine della società sovietica

«si collocava in un terreno ambiguo e indefinito: non era utopia perché i paesi del socialismo esistevano ed erano reali, e non era realtà perché l'immagine che di essi si dava era amplificata, semplificata, evocata, al limite inventata o falsificata in un quadro di impressionante retorica politica.

Il mito dei paesi socialisti, bisogna aggiungere [...] viene programmaticamente coltivato dal Partito comunista italiano attraverso una propaganda estesa e pervasiva, attraverso una simbologia eloquente e attraverso una serie di cerimonie complesse - una vera e propria liturgia - che vanno dalle celebrazioni della rivoluzione d'ottobre ai convegni dell'associazione per l'amicizia fra Italia e URSS.»⁴²

Pertanto, la costruzione del mito dell'URSS, spiega ancora Andreucci,

«ha, prima di tutto, il suo linguaggio, i suoi strumenti, i suoi espedienti. È il linguaggio dell'amplificazione, è la retorica dell'iperbole, l'aggettivazione ammirata che si propone di incidere nell'universo simbolico dei comunisti le iniziali del Bello, del Felice, dell'Armonico; è, infine, il linguaggio della propaganda imbonitrice, così tipica delle grandi macchine ideologiche del XX secolo. In esso svolge un ruolo centrale il desiderio di convincere e di influenzare, e non quello di comunicare la verità.»⁴³

Fu questo atteggiamento acritico che condusse a giustificare le purghe e i processi contro i nemici, l'imperialismo aggressivo dell'Unione Sovietica, il culto della personalità di Stalin. Tutto fu compreso, agli occhi dei comunisti, nella necessità di difendere dai suoi nemici il sistema socialista ed il suo leader indiscusso, colui che ne aveva edificato la grandezza. Il mito dell'URSS, d'altro canto, in questi anni s'identifica col mito di Stalin, amato come un padre dai figli del comunismo sparsi per il mondo, considerato una guida indiscussa per i militanti e per i vertici dei partiti comunisti. Il 1956, tuttavia, infligge un colpo pesante all'aura mitica dell'Unione Sovietica. Il mito, certo, non muore, poiché è destinato a trascinarsi ancora a lungo, ma la stella polare sovietica diventa meno luminosa, opacizzata da consapevolezza che ormai nemmeno la fede ideologica più ardente può nascondere. Il mito appare incapace di rinnovarsi, incrostato di immagini che appaiono sempre più obsolete e sempre meno allettanti⁴⁴.

È chiaro come, a differenza del mito americano, il mito sovietico in Italia si propaghi in maniera non diretta, ma attraverso il filtro rappresentato dal PCI e dalla sua

⁴⁰ Italo Calvino, *Taccuino di viaggio nell'Urss*, in «l'Unità», 6-9-10 febbraio 1952, cit. in Marcello Flores, *L'immagine dell'Urss: l'Occidente e la Russia di Stalin (1927-1956)*, Milano, Il Saggiatore, 1990, p. 346.

⁴¹ *Ivi*, p. 347.

⁴² Franco Andreucci, *Falce e martello. Identità e linguaggi dei comunisti italiani fra stalinismo e guerra fredda*, Bononia University Press, Bologna, 2005, p. 135.

⁴³ *Ivi*, p. 139.

⁴⁴ M. Flores, *L'immagine dell'Urss*, op. cit., pp. 353-359.

propaganda. L'immagine positiva degli Stati Uniti e, assieme ad essa, l'*american dream*, infatti, beneficiano di una diffusione diretta, attraverso il cinema, la stampa e le pubblicazioni, la pubblicità ed i prodotti di consumo statunitensi diffusi in Italia. Lo stesso discorso non vale per l'URSS, i cui materiali di propaganda hanno una diffusione nettamente inferiore, se non quasi nulla. I tentativi del PCI di far arrivare in Italia film sovietici, si è visto, vanno raramente a buon fine; scarsa appare anche la diffusione di pubblicazioni prodotte in URSS. Così, se il mito americano si propaga attraverso una diffusione costante e diretta dei suoi contenuti simbolici, quello sovietico è per lo più trasmesso attraverso la propaganda del PCI. Di conseguenza, il mito sovietico è filtrato dalla cultura comunista italiana ed adattato al contesto nazionale. Ecco perché alcune simbologie del socialismo sovietico appaiono estranee alla cultura di sinistra italiana. Si pensi, ad esempio, a quanto poco siano assimilati l'iconografia ed il realismo socialista ed a quanto, d'altra parte, sia densa di riferimenti alla cultura popolare italiana l'iconografia delle feste de «l'Unità»⁴⁵.

Messi a confronto, i due miti rimandano a due mondi, con annessi valori ed ideologia, nettamente antitetici. Eppure sarebbe sbagliato immaginare che le rappresentazioni di USA e URSS siano rimaste rigidamente separate l'una dall'altra. Soprattutto negli anni in cui inizia a stemperarsi il clima della guerra fredda, i due miti appaiono esposti a reciproche contaminazioni o, quanto meno, ad una convivenza che riduce l'esclusività di ciascuno nell'immaginario degli Italiani. Come già visto, infatti, da un lato, il mondo cattolico accetta in parte il modello americano, filtrandone esclusivamente quelle componenti utili a qualificare gli USA come l'alleato per combattere il comunismo. D'altra parte, i simboli della società di massa, veicolo del mito americano, non sono estranei alla vita dei militanti e dell'elettorato di sinistra. Inoltre, va aggiunto, i comunisti, con in testa il PCI, manifestano un'attenzione particolare per l'«altra America», ovvero l'America dei vinti, degli esclusi, ma anche l'America progressista e democratica del New Deal, che antepone la solidarietà sociale all'individualismo. Tale atteggiamento, che si ravvisa soprattutto in certe letture e in alcune preferenze culturali dei militanti ed intellettuali di sinistra, apre una breccia nell'anti-americanismo comunista, evidentemente non così monolitico. Gli USA non sono rifiutati in blocco: se ne contesta il modello economico aggressivo, fondato sulla produzione esasperata e sull'accumulazione; viceversa, si guarda con favore a quei tentativi, pure esistenti, di garantire giustizia, uguaglianza sociale ed un'equa distribuzione della ricchezza⁴⁶. Favorisce questa pluralità di letture il carattere polivalente del mito americano, che appare, cioè, in grado di offrirsi a differenti processi di identificazione. Infatti,

«ogni italiano trova l'America che cerca: il tecnico troverà il suo Vangelo nella produttività, il cattolico nell'antidarwinismo, il conservatore nel maccartismo, il comunista nella testimonianza delle minoranze politiche e razziali, la donna nell'emancipazione dei comportamenti femminili, il giovane nella musica trasgressiva e così via.»⁴⁷

Diversamente, l'URSS, inteso prevalentemente come modello di modernità e pace internazionale, presenta un'immagine più univoca e, perciò, si presta a un minor numero di percorsi di identificazione. Ciò dipende anche dal fatto che, se l'emittente del mito americano è indefinita, quella del mito sovietico è identificabile esclusivamente nell'URSS e nella sua propaganda ideologica. Il Paese del socialismo realizzato

⁴⁵ P. P. D'Attorre (a cura di), *Nemici per la pelle*, op. cit., pp. 45-46.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 49-50.

⁴⁷ *Ivi*, p. 51.

trasmette di sé un'immagine compatta; inoltre, definisce e rigenera di continuo il proprio mito, attraverso un rigido controllo sulle informazioni veicolate all'esterno. Pertanto, come ha spiegato lo storico Gundle, «Mentre l'immagine dell'Unione Sovietica costituiva un terreno di conflitto altamente politicizzato, l'America aveva anche altre dimensioni che le permettevano di inserirsi dappertutto»⁴⁸.

I due miti, affermatasi con forza all'indomani della fine della guerra, hanno svolto in Italia un ruolo fondamentale: riempire il vuoto lasciato dalla fine del regime e dall'improvvisa scomparsa di riferimenti politici identitari per il Paese. Per la DC ed il PCI, USA ed URSS rappresentano due preziose ancore esterne, cui agganciarsi nel difficile cammino di rifondazione delle basi istituzionali e della cultura politica dell'Italia. Fattori di modernizzazione, i due miti sono stati propulsori di cambiamento e modello di sviluppo per un Paese fortemente arretrato e bisognoso di rinnovarsi. Da questo punto di vista, però, il mito che appare decisamente vincente è quello americano, per le diverse ragioni fin qui illustrate, ma anche per l'incapacità del mito sovietico, legato ad un'ottica catastrofista del capitalismo, di interpretare al meglio la realtà italiana e i suoi bisogni. La pervasività dei due miti e delle due subculture politiche nell'immaginario italiano, tuttavia, è anche responsabile di aver minato alla base il sentimento nazionale. Ciascun italiano, negli anni del dopoguerra, prima di sentirsi tale, si considera cattolico o progressista, democristiano o comunista, borghese o proletario. Insomma, una realtà rigidamente divisa in due ha fatto sì che fosse impossibile non schierarsi da una parte o dall'altra, in danno dell'identità nazionale, che diventa secondaria rispetto a quella partitica. In questa fase di grandi contrapposizioni, «Il sentimento di una *cittadinanza comune* passò in secondo piano a vantaggio dell'irrigidimento di quelle *appartenenze separate* che avevano segnato tutta la nostra storia unitaria»⁴⁹ e che si sarebbero trascinate fino a giorni nostri.

V.4 Gli organismi della propaganda comunista e cattolica

La propaganda, intesa come l'insieme dei processi attraverso cui la politica entra in contatto con l'opinione pubblica, riveste un ruolo fondamentale nella vita del Partito Comunista Italiano e della Democrazia Cristiana. Nel dopoguerra essa contribuisce a definire l'identità di ciascun partito, è il mezzo attraverso cui si ricerca il consenso e ci si radica nel tessuto sociale. I linguaggi ed i mezzi della propaganda, d'altro canto, in questa fase diventano più ricchi e complessi, e la loro gestione richiede tempo, attenzione particolare e competenze. È per queste ragioni che i due principali partiti italiani si dotano di strutture deputate ad occuparsi esclusivamente di questo settore. Ad esse è affidato il compito di ideare e produrre il materiale della propaganda, formare i propagandisti, studiare la comunicazione dell'avversario per calibrare la propria di conseguenza. Insomma, le sezioni di partito che si occupano di propaganda diventano delle vere e proprie macchine da guerra, soprattutto nei periodi di campagna elettorale, che controllano completamente tutti i processi comunicativi verso l'esterno. Con esse collaborano grafici, creativi, registi e, in alcuni casi, psicologi, chiamati ad individuare le strategie comunicative più efficaci per far breccia nell'opinione pubblica. I materiali prodotti sono innumerevoli e le attività di propaganda variegata. I partiti sfornano

⁴⁸ Stephen Gundle, *Cultura di massa e modernizzazione: Vie Nuove e Famiglia Cristiana dalla guerra fredda alla società dei consumi*, in *ivi*, p. 261.

⁴⁹ A. Ventrone, *La cittadinanza repubblicana*, op. cit., p. 283.

volantini, cartoline e manifesti di varie dimensioni, opuscoli informativi, ma anche filmati e dischi con incisi i discorsi dei leader. La propaganda, oltre che con i comizi e le assemblee pubbliche, è fatta attraverso la stampa di partito diffusa dai militanti, i giornali murali e i giornali parlati.

Nell'organigramma del PCI questo settore rientra nelle competenze della Sezione stampa e propaganda, operativa sin dall'immediato dopoguerra. Ai suoi vertici saranno sempre nominati dirigenti del partito fedelissimi all'ortodossia (un ruolo centrale è stato svolto da Giancarlo Pajetta), data la funzione strategica rivestita dalla propaganda. La Sezione, in altre parole, ha avuto un rapporto costante di dipendenza con la direzione del PCI, né, d'altra parte, poteva essere diversamente in un partito in cui dalla dirigenza alla base si estendeva un controllo fitto e diretto, e in cui alla propaganda era attribuita una funzione pedagogica fondamentale. La necessità di supervisionare con attenzione la propaganda e di formare al meglio i propagandisti secondo i dettami stabiliti dai vertici del partito conduce il PCI ad immaginare una pubblicazione dedicata esclusivamente a questi scopi. Si tratta del «Quaderno dell'attivista», una guida per i militanti, a cadenza bisettimanale, con consigli sull'attività di propaganda. Ma c'è anche dell'altro: il periodico, che aveva lo scopo di tessere un filo di comunicazione tra la dirigenza del PCI e gli attivisti di base, conteneva notizie di orientamento generale, consigli su letture, calendari delle iniziative comuniste. A queste ed altre informazioni varie, si accostavano i suggerimenti su come scrivere e pronunciare i discorsi, e su come organizzare le varie attività di propaganda e di agitazione politica. Ai propagandisti comunisti erano chiesti chiarezza ed ordine nell'esposizione, ma anche attenzione ai contenuti dell'organo ufficiale di partito, «l'Unità», che si prescriveva fosse letto, studiato ed utilizzato nei discorsi. Insomma, il propagandista comunista era tenuto ad adeguarsi senza riserve alla linea del PCI, mettendo in ombra la propria personalità e antepoendo gli interessi del partito. La disciplina, la fedeltà ai principi e la compattezza venivano sempre prima di tutto nella rigida mentalità comunista⁵⁰.

Le attività della Sezione stampa e propaganda nel PCI si intersecano spesso con quelle della Sezione culturale, nata qualche anno dopo rispetto alla prima. Si pensi al cinema, di cui si occupano entrambe, seppure in un'ottica parzialmente diversa: la prima si interessa al cinema in quanto mezzo di propaganda, mentre nella Sezione cultura il dibattito sulla settima arte è inteso in termini più generali ed astratti. La Sezione stampa e propaganda così come quella culturale, diventano, soprattutto negli anni sessanta, dei luoghi di incontro e dibattito, che raccolgono, assieme ai funzionari, collaboratori e simpatizzanti, disposti ad offrire proposte, idee e collaborazione. Tra questi si annoverano i registi, che hanno svolto un ruolo fondamentale, come di vedrà, nella propaganda audiovisiva del PCI. Lo ricorda, in una sua testimonianza, Sandro Curzi, responsabile della Sezione stampa e propaganda dal 1962 al 1965, ovvero negli ultimi anni di vita e alla guida del PCI di Togliatti.

«La Sezione era composta da un numero ristretto di funzionari e da un gruppo di collaboratori esterni, gruppo che si andò via via allargando. [...] in realtà compagni e simpatizzanti, anche di alto livello professionale, regalavano ore e ore al partito, senza nessuna contropartita economica. Anzi, a nessuno veniva in mente di offrire compensi, che sarebbero stati certamente considerati quasi offensivi. [...] L'apporto dei "compagni cinematografari", come li chiamavamo scherzosamente, era decisivo per la loro particolare capacità di "visualizzare" le proposte. Il clima cambiò con la morte di Togliatti, che non ci

⁵⁰ Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, Firenze, Giunti, 1985, p. 97. Cfr. anche Marcello Flores (a cura di) *Il Quaderno dell'attivista: ideologia, organizzazione e propaganda nel PCI degli anni Cinquanta*, Milano, G. Mazzotta, 1976.

faceva mancare sollecitazioni ad essere più aperti; a realizzare, ad esempio, iniziative sui paesi dell'Est che non fossero oleografiche.»⁵¹

Dall'immediato dopoguerra agli anni sessanta i caratteri della propaganda comunista subiscono alcune sostanziali evoluzioni. I toni si ammorbidiscono, in concomitanza con il lento declino della guerra fredda. Il linguaggio diventa più articolato, adeguandosi alle mode e facendo frequenti concessioni allo stile proprio della pubblicità, originariamente rifiutato. L'iconografia tradizionale del socialismo è sostituita con una grafica più moderna e, talvolta, con disegni e caricature satirici. Il PCI, così, si adegua ad un modello di comunicazione già sperimentato in precedenza dalla DC. La propaganda del partito cattolico, infatti, sin dal dopoguerra presenta caratteri più moderni, come un ricorso costante alla satira, a disegni, vignette e a slogan dal carattere decisamente pubblicitario.

Anche la Democrazia Cristiana si dota, sin dal 1945, di un organismo deputato a curarne la propaganda: si tratta della SPES, la Segreteria studi propaganda e stampa, le cui attività hanno avuto durata pari alla vita del partito. La SPES fu creata dall'allora vice segretario della DC Giuseppe Dossetti, allo scopo - si legge nel relativo atto di nascita - di rinnovare «nei metodi e nei servizi l'attività di propaganda e diffusione dei nostri principi e dei nostri contributi allo sforzo di ricostruzione e di rinnovamento democratico del Paese»⁵². Sotto la guida di dirigenti nominati dal partito che si susseguono negli anni (tra questi si ricordano Giorgio Tupini, Franco Malfatti, Mariano Rumor, Amintore Fanfani, Arnaldo Forlani e Flaminio Piccoli) l'obiettivo principale della SPES è coordinare tutte le attività di propaganda locali attraverso un organismo unitario nazionale, affinché potesse esserci corrispondenza tra centro e periferia. Ecco perché l'atto di nascita prevede la creazione di uffici SPES diffusi su tutto il territorio nazionale, collegati tra loro gerarchicamente alla segreteria centrale. Le attività che la SPES è chiamata a svolgere vanno oltre la propaganda in senso stretto. Infatti, alla segreteria centrale sono affidati diversi servizi: il «servizio inchieste» che raccoglie notizie di interesse del partito, il «servizio studi» per analizzare problematiche e formulare progetti di risoluzione delle stesse, il «servizio attività culturale» che coordina gli intellettuali e le azioni del settore, il «servizio propaganda» che cura i contenuti del relativo materiale e forma i propagandisti, il «servizio raccolta ed emissione informazioni» incaricato della rassegna stampa e della redazione di comunicati per l'esterno e, infine, il «servizio stampa periodica del Partito» a sostegno e coordinamento della stampa democristiana⁵³. La propaganda promossa dalla SPES si differenzia da quella del PCI per il ruolo particolare che la DC riveste. La Democrazia Cristiana, infatti, rappresenta il principale partito di governo del Paese, pertanto, la sua propaganda svolge non solo la funzione generale di rapportare il partito all'opinione pubblica, ma anche - e forse soprattutto - quella di mediare tra governo, partito ed opinione pubblica. In quest'ultimo caso, diventa fondamentale la necessità di comunicare quanto fatto, ovvero le realizzazioni positive per il Paese nella fase difficile della ricostruzione. Così, se nel primo periodo di propaganda della SPES, dal dopoguerra alle elezioni del 1948, i toni sono per lo più quelli di una guerra di religione, volti a conquistare l'elettorato ed il potere, successivamente, quando la DC s'insedia al

⁵¹ Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, *Annali 4. Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda*, Roma, 2002, p. 155.

⁵² *L'atto di nascita della SPES* di Giuseppe Dossetti, in Carlo Dané (a cura di), *Parole e immagini della Democrazia Cristiana in quarant'anni di manifesti della SPES*, Roma, b&b, 1985, p. 13.

⁵³ *Ivi*, pp. 13-14.

governo, la propaganda muta fisionomia per adattarsi al nuovo ruolo ricoperto dal partito. Lo spiega bene Mariano Rumor in un documento indirizzato ai dirigenti periferici della SPES, che dirige dal 1954 al 1955. Per Rumor la propaganda DC, nel primo periodo,

«ha avuto un tono prevalentemente polemico, combatteva cioè contro un solo fronte, quello comunista, e tendeva a proporre all'opinione pubblica l'unica alternativa possibile: democrazia o dittatura, libertà o totalitarismo, Occidente od Oriente, cristianesimo o comunismo. Questa lotta assumeva inevitabilmente i toni polemicici di un rigido aut-aut: salvare o distruggere la civiltà dell'Occidente.»⁵⁴

Alla contrapposizione radicale dell'immediato dopoguerra, giustificata dagli eventi internazionali e dall'importanza della partita giocata dai contendenti in campo, si sostituisce nel periodo successivo, che va dal 1948 al 1953, un clima diverso, in cui

«la propaganda assunse un tono fortemente, anche se non esclusivamente, apologetico. La propaganda diventava, infatti, strumento di mediazione della D.C. tra il Governo e l'opinione pubblica.

E la ragione si trovava nella pressochè totale responsabilità della D.C., come partito, dell'operato di governo. Da ciò la necessità, per la propaganda di partito, di far conoscere all'opinione pubblica le opere, i fatti, le realizzazioni del Governo, che era il Governo d.c.: la prova, insomma, che il partito aveva mantenuto le promesse fatte all'elettorato prima del 18 aprile.»⁵⁵

Nel 1953, tuttavia, né il tipo di propaganda del primo periodo né quello del secondo paiono più essere adeguati ai tempi. In quell'anno si vota nuovamente per le politiche e la DC non registra i risultati sperati, col fallimento della «legge truffa». Per Rumor è il segnale che la propaganda per parlare al Paese vada modificata, coerentemente con la mutazione del clima politico e sociale, diverso rispetto al dopoguerra. La polemica contro i comunisti ed il racconto delle realizzazioni del governo rappresentano due strade da percorrere ancora, «ma occorre anche allargare i termini della nostra propaganda», precisa il democristiano. Per far ciò, rispetto al passato, essa deve trasformarsi nello «strumento di un dialogo continuo tra la D.C. e l'opinione pubblica», dialogo che assuma «una funzione di formazione e di educazione» di quest'ultima. Insomma, Rumor individua una «terza via», fondata su un dialogo politico in grado di superare la propaganda fondata solo sulla polemica o sui toni apologetici e capace di coinvolgere più attivamente l'opinione pubblica («il Partito raccoglie, da un lato, le domande che vengono dal Paese, e dà, dall'altro, le sue risposte a queste domande»⁵⁶).

Le considerazioni di Rumor confermano come la propaganda democristiana, come visto anche in precedenza, si ancori al coinvolgimento dell'individuo su basi razionali: per la DC essa non deve ingannare o shockare, ma educare, spiegare, far riflettere. Eppure, di là dai principi enunciati, non sempre questi valori sono posti sulla cima della scala di priorità del partito. Per le elezioni del 1963, ad esempio, la DC si rivolge ad uno psicologo motivazionista di origini austriache ma naturalizzato americano, Ernest Dichter, affinché curi la campagna propagandistica per una sfida elettorale che si preannuncia impegnativa e difficile. Dichter si era occupato con successo della campagna elettorale di Kennedy, ricorrendo alla psicologia di massa per cogliere atteggiamenti, comportamenti, desideri e percezioni dell'opinione pubblica e per calibrare, sulla base di questi studi scientifici, il tono ed il carattere dei messaggi

⁵⁴ Mariano Rumor, *La SPES come strumento di direzione politica*, in C. Dané (a cura di), *Parole e immagini della Democrazia Cristiana in quarant'anni di manifesti della SPES*, op. cit., p. 32.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ivi*, p. 34.

politici. Si trattava, in sostanza, di applicare il marketing alla politica. Non a caso in quegli anni Dichter si occupava sia di politica che di pubblicità, giacché negli Stati Uniti questi due settori erano considerati, sul piano della comunicazione, praticamente assimilabili: l'invito al voto è come quello all'acquisto di un prodotto di consumo. Era una logica tanto amorale quanto efficace, in linea di principio lontana dalla mentalità democristiana. Eppure, non senza valutazioni tormentate, i democristiani vi ricorrono, con l'obiettivo di tentare il tutto per tutto per una chiamata al voto che spaventa. I tempi sono cambiati, l'Italia degli anni sessanta è diversa da quella del dopoguerra. Gli Italiani sono più consapevoli e, al contempo, più distratti dagli stimoli provenienti dalla società del benessere. La massiccia diffusione della televisione e l'aumento dei consumi culturali rendono inadeguati dei linguaggi semplificati del passato. La DC con difficoltà tenta di governare il cambiamento, per non soccombere ad esso, incamminandosi, tra l'altro, sulla non facile strada del centrosinistra. Sono le valutazioni sulle difficoltà del presente a orientare i democristiani verso una scelta decisamente inusuale nello scenario politico italiano, che non manca di suscitare polemiche e fornire alla contropropaganda comunista il pretesto per critiche feroci verso l'avversario. Così, infatti, ricorda quella scelta Adolfo Sarti, ai vertici della SPES dal 1959 al 1964: «Il personaggio Dichter è stato ingiustamente calunniato. Sarà anche vero che la sua tendenza a considerare un partito come un prodotto qualsiasi da collocare sul mercato del consenso era evidente; e che, per parte nostra, fummo portati a saltare, con troppa leggerezza, il fosso che divideva, e divide, il Nordamerica dall'Italia»⁵⁷. Tuttavia, i sondaggi di Dichter sono utili a scoprire qual è l'immagine della DC dominante nell'opinione pubblica. È un'immagine molto diversa da quella concepita dai vertici del partito e decisamente priva di appeal per la società del boom: «nell'inconscio dell'italiano medio, la DC più che un Padre era una Madre, anzi una matrona: il donnone di Guareschi e di *Candido*, appesantita dagli anni e poco adatta a guidare la ricerca della nostra nuova frontiera»⁵⁸. Nasce da qui, in occasione del ventennale della fondazione della DC nel '63, il celebre manifesto *La DC ha vent'anni*, che raffigura una bellissima e giovane fanciulla, volta a rappresentare la nuova immagine che la Democrazia Cristiana vuole trasmettere di sé. Sebbene il manifesto, che punta per certi aspetti al corpo femminile ed alla sensualità, si sia prestato a facili battute goliardiche da parte della propaganda avversaria, ricorda Sarti, «quella trovata ci salvò dall'accusa di "regime" (che per il ventennale DC aveva messo in campo la contropropaganda comunista, facendo un abile parallelismo col ventennio fascista, N.d.A.), e dalla defezione dei giovani, come poi dimostrarono le analisi del voto»⁵⁹. Ma il ricorso alla psicologia di massa ed al marketing politico, insoliti in un panorama politico decisamente tradizionale e considerati amorali da partiti abituati a celebrare la razionalità e l'onestà della propaganda, fornisce al PCI l'occasione propizia per puntare il suo indice contro l'avversario. I comunisti, infatti, racconta ancora Sarti, «si presero una parziale rivincita col loro piccolo Watergate: su *Paese Sera* "rivelarono" l'origine della nostra propaganda, tutta "americana", e per di più edonistica, pensata com'era, secondo loro oscure ed esclusive informazioni, da un volgare "venditore di prugne secche"»⁶⁰. Sono «colpi di scena», questi, iscrivibili nello scontro politico acceso dal clima pre-elettorale. Tuttavia, testimoniano anche quanto la

⁵⁷ Adolfo Sarti, *Quando la DC "aveva vent'anni"*, in C. Dané (a cura di), *Parole e immagini della Democrazia Cristiana in quarant'anni di manifesti della SPES*, op. cit., p. 39.

⁵⁸ *Ivi*, p. 40.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

realtà italiana fosse distante da quella americana e quanto la concezione della propaganda dei partiti presentasse un carattere classico, lontano dal marketing politico statunitense, sebbene anche la società italiana fosse ormai incamminata sulla strada della società di massa e dei consumi. Facendo un confronto col PCI, però, si nota come qualche maggiore spinta verso la modernizzazione della propaganda si registri prevalentemente nella DC. Il ricorso alla psicologia, nel 1963 ma anche in precedenza, come si vedrà, l'utilizzo di un linguaggio più moderno, che spesso, ad esempio, si avvale dell'ironia o dei cartoon, e l'abilità nel servirsi di tutti i mass media testimoniano la maggiore predisposizione dei cattolici a tentare strade nuove. Lo stesso manifesto della DC «ventenne» è un segnale di modernizzazione eloquente, giacché, con l'immagine, per quanto castigata, della bellezza femminile in primo piano, apre la strada a quella strategia della seduzione destinata a crescere nel linguaggio pubblicitario e anche della politica. Probabilmente ad influire su queste scelte sarà stata la vicinanza al blocco americano, simbolo indiscusso di modernità. I comunisti in confronto appaiono legati ad una logica propagandistica più tradizionale, con il loro prediligere un linguaggio ed un'iconografia classici, fortemente legati alla cultura politica di appartenenza, e con il rifiuto di ogni elemento riconducibile alla modernità, mass media compresi. Seppure ammetterà dei cambiamenti nel senso della modernizzazione, il PCI lo farà in ritardo e con maggiori resistenze, e comunque seguendo strade già battute in precedenza dalla DC.

Un'altra differenza fondamentale tra il Partito Comunista e la Democrazia Cristiana sta nel fatto che nella propaganda quest'ultima è coadiuvata da altri organismi, espressione del mondo cattolico, creati principalmente allo scopo di rafforzare il baluardo anti-comunista. La propaganda democristiana, dunque, può contare su più forze e risorse, che vanno oltre i confini del partito. Il riferimento è in particolare ai Comitati Civici, sorti in occasione delle elezioni politiche del 1948 e destinati a svolgere un ruolo chiave nella battaglia contro le sinistre. Essi sono fondati in breve tempo per volontà della Chiesa, di fronte al pericolo di un'avanzata del comunismo, e rappresentano perciò un trait d'union tra le gerarchie e la DC. Il legame con la Chiesa, tuttavia, per ragioni di opportunità è dissimulato dalla natura civica dei Comitati. L'obiettivo del Vaticano è, infatti,

«riuscire ad utilizzare sul piano politico le ingenti forze cattoliche organizzate senza peraltro comprometterle direttamente: di qui, da un lato la denominazione "neutra" di Comitati Civici, l'assenza di legami formali con la gerarchia e con l'ACI, la formula organizzativa estremamente agile e fluida; dall'altro, il fatto che la gerarchia non solo consente, ma promuove la formazione dei Civici affidandone la costituzione a Luigi Gedda, presidente centrale a quel tempo dell'Unione Uomini di ACI, e il fatto che i quadri, gli attivisti, le strutture organizzative dei Civici provengono nella stragrande maggioranza dalle associazioni cattoliche e in particolare dall'Unione Uomini e dalla GIAC.»⁶¹

Lo scopo della Chiesa è allora dare un contributo decisivo alla vittoria della DC alle elezioni del 1948, ma senza compromettere direttamente se stessa e le organizzazioni religiose ad essa collegate, l'Azione Cattolica per prima. Non a caso, se gli esponenti dei Comitati Civici in più occasioni dichiarano la propria dipendenza dalle gerarchie ecclesiastiche, queste ultime non si pronunciano mai in tal senso, limitandosi a proferire affermazioni di elogio per l'operato di questi organismi, considerati un sostegno

⁶¹ A. Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, op. cit., p. 493. Sui Comitati Civici cfr. anche Francesco Malgeri (a cura di), *Storia della Democrazia cristiana*, vol. II, *1948-1954 De Gasperi e l'età del Centrisimo*, Roma, Ed. Cinque Lune, 1987, pp. 17-22.

fondamentale alla diffusione dei principi cattolici⁶². Sono gli stessi esponenti dei Comitati Civici a sottolineare le necessarie differenze con l'ACI, differenze assunte per «ragioni di opportunità», affinché politica e religione restino, almeno in apparenza, rigidamente separate. Infatti, si legge nel manuale *Come si organizza il Comitato Civico Locale*,

«l'ACI in quanto direttamente dipende dalla gerarchia, ne condivide, più di qualsiasi altra organizzazione, il compito apostolico e missionario. [...] viceversa il Comitato Civico svolge una azione di propaganda più mordente, più violenta e su una direzione fondamentale: l'anticomunista (e antiastensionista, in periodo elettorale). In altri termini, i tipi dei manifesti del Comitato Civico sono tali per contenuto e forma che spesso non si addicono allo "stile" dell'ACI»⁶³.

Inoltre, prosegue lo scritto, «il Comitato Civico vuole essere il punto di convergenza di tutte le forze cattoliche (anche di quelle non direttamente collegate con l'ACI) [...] per spingere la propria influenza verso quelle masse non facilmente avvicinabili dalle tradizionali forze cattoliche organizzate»⁶⁴. Infine, se l'Azione Cattolica «si preoccupa di fenomeni individuali cioè della conversione dei singoli, viceversa il Comitato Civico è un'organizzazione di tipo psicologico [...] si preoccupa di fenomeni collettivi cioè di determinare correnti di opinione pubblica»⁶⁵. Come si vede, i Comitati Civici hanno un carattere legato prevalentemente alla mobilitazione ed al clima di scontro ideologico, tipico soprattutto delle fasi pre-elettorali. Non a caso, sono privi di statuto e di tesserati, e riuniscono per lo più i quadri delle altre organizzazioni cattoliche preesistenti allo scopo di orientarne l'azione in vista di determinati fini. Le stesse azioni trovano la loro origine nelle esigenze contingenti dettate dalla lotta contro l'avversario politico e non in un programma definito. Il legame con la Chiesa, tuttavia, resta ben saldo e lo dimostra il fatto che spettano alle autorità ecclesiastiche le nomine dei vertici dei Comitati Civici locali. Inoltre, la stessa struttura di questi organismi ricalca quella ecclesiastica, per la previsione, accanto al Comitato Civico Nazionale, dei Comitati zionali, assimilabili alle diocesi, e di quelli locali, paralleli alle parrocchie⁶⁶. L'intervento massiccio della Chiesa è giustificato dal grande timore per la vittoria delle sinistre alle politiche del '48. Papa Pio XII si affida completamente a Luigi Gedda, chiamato a prendere in mano le redini della situazione. Le risorse in denaro sono notevoli: tramite l'Istituto per le Opere Religiose, il Vaticano versa sulle prime circa cento milioni di lire, ricavati dalla vendita di residui bellici forniti dagli Americani, proprio con l'obiettivo di combattere il comunismo; a queste somme si aggiungono quelle elargite direttamente dagli Stati Uniti e da Confindustria. In totale Gedda, per dar vita all'organizzazione dei Comitati Civici alla vigilia del voto, raccoglie circa un miliardo di lire⁶⁷. I Comitati Civici sono concepiti come una vera e propria macchina da guerra. Emanano direttive precise in tutto il Paese e producono ingenti materiali di propaganda, distribuiti in ogni dove. Quelli a carattere locale (che superano le 20.000 unità), istituiscono anagrafi elettorali allo scopo di schedare ogni singolo elettore, per conoscerne gli orientamenti politici ed individuare, di conseguenza, le modalità più adatte per spingerlo a votare DC. I Comitati Civici si avvalgono anche dell'aiuto diretto di uomini di Chiesa. Ad esempio,

⁶² A. Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, op. cit., pp. 498-499.

⁶³ Severino Tognon, *Come si organizza il Comitato Civico Locale*, Frascati, 1955, pp. 12-14, cit. in *ivi*, p. 500.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 500-501.

⁶⁷ Carlo Bordonì, *Società e cultura di massa negli anni del centrismo*, Messina-Firenze, casa editrice G. D'Anna, 1981, p. 48.

L'ufficio di propaganda ha il compito di mandare in giro per l'Italia religiosi in borghese incaricati di tenere comizi in favore del partito cattolico. Ma non solo: un forte ausilio alla propaganda dei Comitati Civici è fornito dal ricorso alla psicologia, utile ad individuare le tecniche più efficaci per aprirsi facilmente un varco nell'opinione pubblica. È creato un ufficio ad hoc, chiamato, appunto, l'ufficio psicologico, diretto da Turi Vasile, autore e regista di teatro e cinema⁶⁸.

Tutte le energie e tutti gli sforzi dei Comitati Civici sono convogliati verso un unico obiettivo, come evidenziato più volte fino a questo momento: la lotta al comunismo. Fin dalla loro nascita, in prossimità del voto del '48, ma anche negli anni successivi, quando resteranno ancora in vita, essi mettono in piedi una feroce campagna verso i comunisti, di cui conservano e divulgano nel tempo un'immagine stereotipata, nonostante gli oggettivi cambiamenti che coinvolgono il PCI. I comunisti sono dipinti come distruttori della libertà e della religione, in un'immagine mitica che fa leva sulla paura. La lotta all'astensionismo, altra linea direttrice dell'operato dei Comitati Civici, si ricollega all'anti-comunismo, giacché era credenza diffusa che un voto strappato all'astensionismo di certo non sarebbe stato comunista⁶⁹. L'anti-comunismo come unico obiettivo aggregante dei Comitati Civici si rivela, tuttavia, anche un limite, giacché ad esso non si affianca «l'elaborazione di contenuti positivi che vadano oltre alcune generiche formule circa l'esigenza di realizzare una giustizia sociale cristiana spesso concepita, peraltro, come un mezzo per raggiungere la meta fondamentale, "la vittoria sul comunismo"»⁷⁰. Nel bagaglio ideologico dei Comitati Civici, in sostanza, prevale esclusivamente una visione negativa del comunismo, cui non corrispondono contenuti positivi. Errore cui si affianca quello di considerare il cristianesimo alla stregua di un'ideologia politica, incappando così nell'incapacità di individuare applicazioni concrete dei principi cristiani e nella confusione generata dall'assunzione di posizioni spesso contrastanti le une dalle altre⁷¹. Per questo, è stato notato, i Comitati Civici hanno svolto un ruolo di dubbio valore. Non avendo alla propria base contenuti effettivi, essi si sono affidati completamente al sentimento religioso e «là dove esso ha potuto contare su di un'atmosfera entusiastica, ha avuto una fase di successo, ma ove non vi sia un impulso entusiastico, esso non può che [...] andare soggetto alle delusioni dell'usura»⁷². Il filo doppio che li lega all'anti-comunismo e quindi alla battaglia elettorale spiega anche perché, passata la fase del voto del 1948, si parli del loro possibile scioglimento. A volerlo sono esponenti della DC, ma anche della Chiesa e dell'ACI. Ma Gedda vi si oppone, con l'obiettivo contrario di istituzionalizzare i Comitati Civici. Questa circostanza ne conferma la natura autonoma e l'essere espressione, più che della Democrazia Cristiana, del mondo cattolico, che sceglie la DC in quanto partito che meglio lo rappresenta. Non a caso, negli anni non mancheranno gli scontri tra i Comitati Civici e la DC, e in queste occasioni i primi tenderanno a porsi come gli interpreti autentici della volontà della Chiesa e dei cattolici⁷³. Già all'indomani dell'esito delle elezioni del 1948, la cui vittoria è da molti considerata dei Comitati Civici più che della DC, il partito avanza timori circa un loro possibile eccessivo rafforzamento. Negli anni a venire le fratture tra essi e la DC sono alimentate dalle posizioni fortemente conservatrici e reazionarie (vi furono anche dei collegamenti con il

⁶⁸ *Ivi*, pp. 49-50.

⁶⁹ A. Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, op. cit., pp. 514-515.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ivi*, p. 525.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ivi*, p. 494.

Movimento Sociale Italiano) dei primi, che contrastano con l'atteggiamento maggiormente moderato del partito cattolico⁷⁴. In talune circostanze lo scontro è aperto: come, ad esempio, nel 1951, quando Gedda critica apertamente De Gasperi, in occasione di una nuova crisi di governo. Dietro quel giudizio negativo fa capolino il Vaticano, che contesta la linea dello statista democristiano, considerata troppo moderata e conciliante verso gli altri partiti⁷⁵. Nel corso degli anni cinquanta le iniziative dei Comitati Civici, fondate come sempre sulla mobilitazione e sui toni feroci contro il comunismo, proseguono, ma esse perdono decisamente mordente, dimostrandosi meno efficaci rispetto ai risultati brillanti del 1948. Nel mondo cattolico, così, il loro ruolo si ridimensiona inesorabilmente, a tutto favore dell'ACI.

V.5 I documentari cinematografici come vettori di consenso

La guerra della propaganda negli anni successivi al secondo conflitto mondiale si combatte con ogni strumento a disposizione. La parola resta importante, ma, come aveva insegnato la propaganda fascista, ancora viva nella memoria degli Italiani, l'immagine diventa fondamentale. Essa è efficace e potente, parla a tutti, ha grandi capacità di mostrare la realtà, ma anche di emozionare o addirittura shockare. Le immagini della propaganda non sono solo quelle fisse dei manifesti, ma anche quelle in movimento dei documentari che la DC ed il PCI realizzano tramite le proprie sezioni cinematografiche. L'insegnamento arriva direttamente dal regime: la propaganda nella nuova epoca democratica mutua molti aspetti di quella fascista, sebbene quest'ultima fosse considerata dai partiti, in linea di principio, un modello negativo. In particolare, sono l'immaginario e le forme di narrazione della propaganda di regime ad essere attualizzate nel momento in cui esplose lo scontro politico. Grafici e cartellonisti diventano figure centrali nelle nuove macchine di partito. Molti tra loro si mettono al servizio della nuova politica democratica dopo aver lavorato per il regime. Ma ci sono anche interpreti della grafica politica di altri Paesi, come l'Unione Sovietica, che si lasciano influenzare da modelli originali ed efficaci. Sul fronte dei documentari, l'esperienza dell'Istituto Luce traspare con forza. L'ente cinematografico voluto dal regime aveva mostrato la potenza comunicativa delle immagini in movimento. Il modello di propaganda audiovisiva fascista influenza i partiti del dopoguerra, probabilmente perché esso incarna l'unico riferimento esistente per il Paese appena uscito da venti anni di regime ed autarchia⁷⁶. Ad orientare i partiti verso la produzione di documentari di propaganda è anche il boom di presenze nelle sale cinematografiche che si registra nel dopoguerra. La folta platea di spettatori si presenta come un bersaglio ideale da raggiungere coi propri proclami, soprattutto in prossimità delle scadenze elettorali. Tra il 1946 ed il 1948 ogni anno il pubblico nelle sale aumenta del 10%, mentre negli anni successivi del 5%. Sono numeri elevati, che toccano il picco nel 1955, quando oltre 800 milioni sono i biglietti staccati in un anno. Gli Italiani, nel clima di rinascita del dopoguerra, vanno a cinema per divertirsi, complici il costo basso del biglietto e l'assenza di molte altre alternative per il tempo libero. Ma non è escluso che

⁷⁴ Francesco Traniello, Giorgio Campanili (a cura di), *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia 1860-1980*, vol. I, tomo 1, Torino, Marietti, 1981, p. 208.

⁷⁵ C. Bordoni, *Società e cultura di massa negli anni del centrismo*, op. cit., p. 51.

⁷⁶ E. Novelli, *La turbopolitica*, op. cit., pp. 68-71.

ci si rechi anche per desiderio di conoscenza e di essere informati⁷⁷. Così i partiti, la DC per prima, non perdono questa favorevole occasione di raggiungere il vasto pubblico delle sale e si muniscono di uffici cinematografici deputati a realizzare documentari sia di corto che di medio e lungo metraggio.

Le opere della DC e quelle del PCI, pur coeve, presentano caratteri molto diversi tra loro sul piano dello stile. Tali differenze col tempo vanno affievolendosi, ma non scompaiono mai del tutto. Gli audiovisivi di propaganda comunisti prediligono uno stile rigorosamente documentaristico, con l'obiettivo di condurre gli spettatori all'osservazione e quindi al ragionamento. Tale processo mira a dare attuazione alla concezione della propaganda del PCI incentrata sulla razionalità. Così, le opere comuniste presentano un formato ricorrente, costituito da immagini realistiche accompagnate da musica e da un commento parlato volto a trasmettere messaggi precisi, non privi di retorica. Diversamente, i documentari della DC esibiscono uno stile più ricco e variegato, che alterna al realismo, la finzione, gli sketch ed i cartoni animati, e che ricorre spesso all'ironia, alla parodia ed alla presa in giro dell'avversario⁷⁸. Il linguaggio, inoltre, si adegua pian piano agli stilemi della pubblicità, sotto l'influenza del modello di comunicazione politica americano. Lo stesso che suggerisce il ricorso a personaggi famosi, frequente nei documentari di propaganda democristiani. Ad esempio, vi compaiono Eduardo De Filippo, Domenico Modugno e Aldo Fabrizi. È un utilizzo ante litteram di testimonial, volto a catturare con più facilità l'attenzione del pubblico. Si tratta di stratagemmi considerati utili a rendere più efficace il messaggio della propaganda e ad adattarlo ai gusti del pubblico di massa, sempre più abituato al linguaggio della pubblicità e al consumo di prodotti della narrativa popolare, come i film, i romanzi, i fumetti e via dicendo. Negli anni sessanta lo stemperarsi della guerra fredda e il cambiamento dell'elettorato, che si manifesta sempre più insofferente e insensibile ad una propaganda aggressiva e giocata sullo shock, impongono un cambiamento nei toni. La propaganda dei due partiti diventa meno aggressiva e più costruita in base alle esigenze degli elettori. Così, pian piano inizia a farsi strada il marketing politico e si conducono le prime esperienze di studi sull'opinione pubblica, per calibrare meglio i messaggi propagandistici (come visto nel caso della DC per la campagna elettorale del 1963)⁷⁹. Contemporaneamente la comunicazione dei partiti si adegua al modello del piccolo schermo, che ormai definisce i contenuti dell'immaginario popolare. I caratteri del giornalismo televisivo, le star della tv, i riferimenti ai programmi di successo, come *Carosello* e *Lascia o raddoppia?*, popolano con insistenza i documentari di propaganda, lasciando intendere come i tempi siano davvero cambiati⁸⁰.

È la Democrazia Cristiana che per prima promuove una ricca produzione di filmati, soprattutto a partire dalle elezioni politiche del 1948. In quell'occasione, i Comitati Civici si distinguono nell'impiego di consistenti sforzi e risorse nella realizzazione di audiovisivi, che presentano un carattere propagandistico decisamente aggressivo e

⁷⁷ Pierre Sorlin, *Audiovisivi e storia contemporanea*, in Nicola Tranfaglia (a cura di), *Il 1948 in Italia. La storia e i film*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1991, p. 34.

⁷⁸ Spiega in proposito Marco Bertozzi: «se i film “democristiani” abbracciano un esteso campionario espressivo - fatto di ironia e denuncia, sberleffo e demonizzazione - quelli “comunisti” risultano stilisticamente più compatti, spesso a struttura drammaturgia tripartita, composta da definizione del problema, analisi delle cause e relative soluzioni.» Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 113.

⁷⁹ E. Novelli, *La turbopolitica*, op. cit., pp. 36-45.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 84-85.

d'effetto. Il PCI parte con ritardo e maggiore lentezza. Così sono molti meno, se raffrontati a quelli dello schieramento opposto, i documentari realizzati nel 1948. Più in generale, nel tempo il numero di audiovisivi di propaganda del Partito Comunista sarà inferiore a quello della Democrazia Cristiana, certamente per effetto delle minori risorse a disposizione dei comunisti e della maggiore difficoltà di far circolare le loro opere in un sistema di esercizio cinematografico controllato quasi completamente dal governo⁸¹. Questa circostanza determina anche la differente esposizione al pubblico dei documentari dei due schieramenti. Se quelli democristiani, infatti, possono girare con facilità in un circuito indirettamente controllato dal partito cattolico, gli audiovisivi collegati al PCI, non avendo accesso a tale circuito e dovendo anzi lottare con una censura severa, che spesso nega il visto, sono perlopiù destinati alla proiezione nelle sedi di partito, nelle Case del Popolo o in manifestazioni all'aperto rivolte ai militanti. In aggiunta, i filmati di matrice cattolica possono contare sulla diffusione nelle sale parrocchiali. Inoltre, sono attornati, come si dirà meglio dopo, da altri prodotti cinematografici, documentari e cinegiornali, che, pur non essendo direttamente legati alla committenza della DC, veicolano messaggi favorevoli al partito di governo. Pertanto, mentre questi ultimi raggiungono un pubblico variegato, i documentari del PCI parlano alla più ristretta cerchia di comunisti, vedendo ridotto il proprio potenziale propagandistico. Né cambia molto tale stato di cose l'uso che anche il PCI, non diversamente dai cattolici, fa degli autocinema, ovvero mezzi attrezzati per la proiezione in giro per l'Italia e all'aperto delle proprie pellicole (nel 1951, in occasione delle amministrative, il partito investe cinque milioni di lire per acquistare cinque di questi mezzi)⁸². Alla quantità dei cortometraggi DC, il PCI contrappone opere di numero inferiore, ma munite del sigillo di qualità impresso dai registi eccellenti che le realizzano, come Carlo Lizzani, Gillo Pontecorvo e i fratelli Taviani. Ma la qualità non risolve il problema della scarsa diffusione. Il PCI si vede assediato da una parte dalla censura governativa, che può negare il nulla osta ai suoi film o tagliarli impietosamente⁸³ e, dall'altro, dalle difficoltà a proiettare per i propri militanti in luoghi pubblici per i frequenti interventi polizieschi. In un clima politico avverso, i divieti di proiezione ed i sequestri delle pellicole sono assai frequenti e spesso arbitrari, condotti sulla scorta di una legislazione datata e di un atteggiamento ostile da parte delle forze dell'ordine verso i comunisti⁸⁴.

⁸¹ Così Carlo Lizzani, uno degli autori dei documentari del PCI, spiega le ragioni dello scarso numero di opere prodotte dal partito: «Questa mancanza fu dovuta, secondo me, ad una carenza degli uffici di propaganda, che si concentrarono esclusivamente nella ricerca di spazio nella tv di stato. [...] Forse intervennero altri due fattori. Primo: all'ufficio stampa e propaganda vennero (dopo il 1948-49) altri compagni (il più attivo di quel primo periodo era stato Pajetta che aveva dato fiducia a quella nostra attività di propaganda cinematografica). Secondo: molti potenziali "quadri" stabili per quel tipo di attività (che eravamo noi, i più giovani) avevano cominciato a fare i film fiction, e quindi non si erano più resi disponibili. [...] La successiva generazione che era stata legittimata, non aveva quel minimo di "anzianità" che avevamo noi [...] e poi non avevano quel minimo diciamo pure di carisma che a noi veniva dal fatto di aver partecipato alla Resistenza, e all'attività politica.» Carlo Lizzani, *I film per il «partito nuovo»*, in N. Tranfaglia (a cura di), *Il 1948 in Italia*, op. cit., p. 100.

⁸² E. Novelli, *La turbopolitica*, op. cit., pp. 74-78.

⁸³ Eloquenti, in tal senso, sono le parole del comunista Sereni pronunciate in Senato il 25 Maggio del 1949. Sereni parla di ingiustificati tagli apportati dalla censura al documentario prodotto dal PCI, dal titolo *Togliatti è ritornato*, realizzato in occasione del ritorno alla politica di Togliatti dopo l'attentato. Il censore aveva eliminato le scene in cui venivano riprese cariche della Celere. Sereni cita anche un altro documentario prodotto per scopi elettorali dal suo partito, *Chi dorme non piglia pesci*, di cui la censura aveva impedito la circolazione. Così come fa riferimento a *La lunga lotta*, realizzato dalla Federterra sulle lotte dei contadini per la riforma agraria, di cui era stata impedita la circolazione, perché accusato di fomentare l'odio di classe. Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 147.

⁸⁴ Ansano Giannarelli, *Una lettura dei film del 1948*, in N. Tranfaglia (a cura di), *Il 1948 in Italia*, op. cit., p. 61.

V.5.1 Le filmine e l'Unitelefilm a supporto della propaganda PCI

Il PCI tenta di contrastare lo scenario ad esso sfavorevole riducendo la produzione di documentari di propaganda e sostituendola con quella di filmine, ovvero sequenze di fotografie, o illustrazioni, accompagnate da didascalie, proiettate attraverso delle lanterne magiche. Il sistema delle filmine è economico, fornisce un aiuto concreto alla propaganda capillare che attua il PCI e, soprattutto, permette di «aggirare» i controlli ed i sequestri della polizia, giacché la loro proiezione non è equiparata a quella delle pellicole cinematografiche e quindi non è sottoposta alle stesse norme restrittive. Un'abbondante quantità di filmine è prodotta e diffusa tra le sezioni di partito per la campagna elettorale del 1953. Gli argomenti in esse affrontati sono quelli ricorrenti nelle altre forme di propaganda del PCI, compresi i documentari cinematografici. Si parla di politica interna e di politica estera, ovviamente con accenti critici verso il governo DC e l'influenza americana in Italia. Molte filmine sono dedicate all'URSS, di cui si decantano i progressi e si raccontano aspetti di vita quotidiana. Spazio, ovviamente, è dato anche allo stesso PCI, alla sua storia, agli anniversari e ai personaggi che ne hanno costellato la vita. Infine, le filmine trattano argomenti storici e culturali vari. In un numero di quell'anno del «Quaderno dell'attivista» si precisa come esse rappresentino uno strumento di propaganda efficace, poiché, si legge nel periodico, la loro

«utilizzazione ha reso attraenti le nostre riunioni di partito e di massa e ha allargato la discussione sui nostri temi di propaganda che avevamo posto all'attenzione dei compagni. Con la lanterna magica ci è stato possibile sostituire a certe lunghe e monotone conversazioni o alle burocratiche riunioni di taluni nostri organismi, una forma di propaganda vivace, documentata, concreta, accessibile a tutti»⁸⁵.

Insomma, le filmine si rivelano un ottimo espediente per attrarre più militanti nelle sedi di partito ed è così che se ne consiglia caldamente l'acquisto. Inoltre, esse appaiono un mezzo indicato per coinvolgere persone non iscritte al PCI, ad esempio organizzando riunioni nei caseggiati o nelle piazze. In questi ultimi casi, le proiezioni contribuiscono a creare il clima favorevole, di interesse ed attenzione, per la propaganda comunista. Le istruzioni del «Quaderno dell'attivista» sono molto precise in merito: prima si fanno gli inviti, specificando l'abitazione in cui si svolgerà la proiezione ed il relativo argomento; poi, al momento della riunione, si fa precedere la proiezione da una breve introduzione e la si fa seguire dalla relativa discussione, che «non deve avere il carattere delle discussioni nel partito ma di una vera e propria conversazione familiare»⁸⁶. La lanterna magica e le filmine presentano, inoltre, il vantaggio di essere economiche e di non prevedere oneri per l'esercizio della proiezione. Né ci sono altri particolari obblighi di legge, soprattutto per le proiezioni in case private. Infatti, si legge ancora nel «Quaderno dell'attivista»,

«una licenza di Pubblica Sicurezza è richiesta solo per gli apparecchi cinematografici [...]; per il resto, si rientra eventualmente nelle norme generali che regolano la propaganda e che possono essere richiamate solo per quanto riguarda i luoghi pubblici. Non può comunque essere legalmente giustificato in alcun

⁸⁵ *La lanterna magica*, in «Quaderno dell'attivista. Orientamenti di lavoro e di lotta», Partito Comunista Italiano, Roma, n. 7, 1 aprile 1953, p. 232, cit. in Adolfo Mignemi, *La lanterna magica: le filmine elettorali del PCI*, in id. (a cura di), *Tra fascismo e democrazia. Propaganda politica e mezzi di comunicazione di massa*, Istituto storico della Resistenza in provincia di Novara "P. Fornara", Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1995, p. 385.

⁸⁶ *Ibidem*.

modo il sequestro degli apparecchi di proiezione o delle filmine, il cui uso è assolutamente libero»⁸⁷.

Eppure, nonostante le prescrizioni di legge qui indicate, le segnalazioni agli organi di pubblica sicurezza, i controlli e i sequestri si scatenano anche sulla proiezione di filmine. È eloquente, in proposito, la circolare del ministero diramata alle questure il 22 dicembre del 1952, per contrastarne lo svolgimento:

«Viene da varie parti segnalato che, da qualche tempo, alcuni enti e organizzazioni politiche svolgono intense attività propagandistiche mediante la proiezione con lanterne magiche di “filmine”, immagini-fisse, che a volte, con intenzione decisamente propagandistica (per esempio nella guerra batteriologica in Corea) hanno per argomento la vita, il lavoro, i fini degli istituti di Stati nei quali non è consentita la reciprocità di simili attività propagandistiche per enti e organizzazioni italiane. Le proiezioni, che avvengono in genere come accessorio di apposite conferenze, si svolgono in riunioni di caseggiato, di quartiere o presso altre sedi di partito e, allettate dalla possibilità di assistere gratuitamente ad uno spettacolo, vi intervengono numerose persone. Questo ministero ritiene che, al fine di disciplinare le accennate manifestazioni di propaganda, gli organi locali di Ps possano in generale avvalersi dell’art. 113 del testo unico della Ps e del 1663 del codice penale»⁸⁸.

Il documento evidenzia il clima ostile in cui il PCI si trova ad operare in questi anni. Il partito non ha accesso al normale circuito cinematografico, totalmente nelle mani dei democristiani. I film di propaganda comunista, oltre a non arrivare mai nelle sale, sono soggetti ai pesanti tagli della censura e la loro proiezione nelle sezioni e in altri luoghi pubblici è violentemente osteggiata. Per non parlare del tentativo di importare film, di finzione o documentari, di propaganda sovietica, che si rivela quasi vano. Infine, come visto, anche la proiezione delle filmine non passa inosservata. Gli organi di polizia, in alcuni casi, sono invitati a controllare periodicamente le sezioni del partito per scovarle e se ne autorizza addirittura il sequestro in flagranza durante le proiezioni. La disparità di forze tra la DC, che era stata capace di raggiungere un alto livello di controllo del sistema cinematografico, ed il PCI, totalmente escluso da esso, è perciò evidente⁸⁹.

Anche al fine di contrastare questa situazione, nel 1963 nasce l’Unitefilm, società di produzione e distribuzione cinematografica collegata al PCI. Nei primi anni sessanta nel partito avanzano spinte al cambiamento, in particolare, si comprende come le tradizionali forme di propaganda non siano più sufficienti per radicarsi nella società. A partire dal 1956, con l’allontanamento di molti intellettuali dal PCI, diventa evidente come la vecchia impostazione del rapporto tra politica e cultura sia ormai superata: il partito non può più fare affidamento ai soli uomini di cultura per trasmettere i propri messaggi, ma deve trovare il modo di inserirsi nel sistema dell’informazione e delle comunicazioni, che ormai conosce il protagonismo assoluto della televisione, egemonizzato dai partiti al governo. Così, nel 1963, il PCI crea una propria agenzia di stampa, la Parcomit, e una stazione radiofonica, «Oggi in Italia», che trasmette da Praga in Italia e in altri Paesi europei⁹⁰. Nello stesso anno è fondata l’Unitefilm, con l’obiettivo di garantire al Partito Comunista un’autonoma struttura produttiva e distributiva in campo cinematografico, che consenta la circolazione di filmati di proprio interesse, aggirando le imposizioni dettate dal circuito tradizionale. Si vuole, in particolare, contrastare l’influenza della televisione, interamente controllata dal

⁸⁷ *Le proiezioni con le filmine non sono soggette a licenza*, in «Quaderno dell’attivista. Orientamenti di lavoro e di lotta», n. 6, 16 marzo 1953, p. 173, cit. in *ivi*, p. 386.

⁸⁸ Cit. in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal Neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, vol. 3, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 172.

⁸⁹ *Ivi*, p. 173.

⁹⁰ E. Novelli, *La turbopolitica*, op. cit., p. 41.

governo, ed offrire ai militanti comunisti dei canali informativi alternativi. L'Unitelefilm è ideata da Luciano Romagnoli, dal 1962 responsabile della Sezione stampa e propaganda del PCI, col sostegno del neosegretario del partito, succeduto a Togliatti, Luigi Longo⁹¹. A dirigerla è designato Mario Benocci, un ex partigiano, già funzionario della Sezione stampa e propaganda. La struttura ha lo scopo di coordinare tutte le iniziative produttive del PCI in una più generale fase di riorganizzazione del partito e di individuare nuove strategie di comunicazione, adatte alle mutate condizioni della società degli anni sessanta⁹². L'Unitelefilm produce non solo filmati di propaganda, ma anche film destinati al circuito commerciale, opere realizzate in collaborazione coi Paesi sovietici ed attualità. Si tratta di una produzione variegata, che va oltre la propaganda stretta del PCI, per farsi interprete di molte voci gravitanti nell'orbita della sinistra in quegli anni. Non a caso, il partito, che esercita un rigido controllo sull'Unitelefilm, in non poche occasioni manifesterà malumori o esplicito disappunto verso opere considerate poco ortodosse. Il controllo è diretto, giacché l'Unitelefilm nasce come un'articolazione della Sezione stampa e propaganda e, per queste ragioni, esso si traduce talvolta in manifestazioni di censura preventiva da parte della direzione politica sulle pellicole realizzate. La dipendenza dal PCI è, inoltre, economica, poiché è il partito il principale finanziatore e colui che preme sulle strutture periferiche affinché acquistino o nolegghino i filmati dell'Unitelefilm. Molti tra questi portano la firma di registi importanti del panorama cinematografico italiano, come Lizzani, Ferrara, Di Carlo, Maselli, Pontecorvo, Petri e i fratelli Taviani. Oltre che di produzione, l'Unitelefilm si occupa di distribuzione, per consentire ai film provenienti dall'estero - in particolare dai Paesi socialisti - di circolare in Italia. Altra funzione, infine, è quella di archivio: la struttura raccoglie e conserva tutti i documentari di propaganda realizzati dagli organismi centrali e periferici del partito. Il lavoro dell'Unitelefilm tocca le sue punte di successo negli anni tra 1968 ed il 1971. Poi inizia un lento declino, che conduce alla chiusura nel 1976. Ragioni economiche e il venir meno del sostegno del PCI, che pensa di poter fare a meno dell'Unitelefilm sostituendo ad essa una rete di televisioni libere in grado di fare concorrenza alla Rai, ne decretano la fine. L'Unitelefilm si sdoppia in due strutture, una produttiva, che ne conserva il nome ma che non è più alle dipendenze del PCI, e l'altra di archivio, grazie a cui è fondato l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico di Roma, che raccoglie e conserva ancora oggi tutto il patrimonio audiovisivo prodotto dall'Unitelefilm e gran parte di quello realizzato in precedenza dal PCI⁹³.

⁹¹ Mario Benocci, *Esigenze nuove*, in Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, *Annali 4. Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda*, op. cit., p. 149.

⁹² Ricorda in proposito Benocci: «Il nostro intento era spiegare ai militanti (e non solo) le battaglie del partito in campo nazionale e internazionale, utilizzando l'efficacia che avere le immagini. Davanti allo schermo, donne, operai, giovani, potevano capire meglio fatti e problemi di cui magari la propaganda governativa aveva parlato poco o in modo distorto. Attraverso i film, avevamo la possibilità di comunicare ad un ampio numero di persone la visione del Pci su quei fatti e su quei problemi, di far conoscere le sue parole d'ordine. Il tipo di cinema che facevamo, dunque, doveva servire per mobilitare la gente, anche se nei nostri film non c'era solo la propaganda in senso stretto, ma anche lo sforzo di capire ciò che avveniva in Italia, in particolare sul terreno della politica e delle lotte sociali». *Ivi*, p. 153.

⁹³ Ermanno Taviani, *Cinema, politica e propaganda*, in Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, *Annali 4. Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda*, op. cit., pp. 135-144.

V.5.2 La propaganda collaterale dell'Incom, della Presidenza del Consiglio e dell'Erp in favore della DC

Se nel panorama cinematografico italiano il PCI gode di spazi limitati, la DC può contare su più canali di visibilità e quindi di propaganda. Infatti, oltre al controllo generale esercitato sulle strutture del cinema italiano e sul vasto circuito delle sale parrocchiali, i democristiani mostrano di avere una decisiva supremazia anche nel campo dei documentari e dei cinegiornali. In altre parole, i documentari prodotti dagli organismi di propaganda della Democrazia Cristiana non sono gli unici portatori del messaggio del partito, poiché, se si allarga lo sguardo su tutto il panorama audiovisivo del dopoguerra, si scorgono altri prodotti espressione, per così dire, di una propaganda collaterale. Si tratta di opere che, con gradi diversi, condividono e supportano l'operato del governo, ne riflettono la visione del mondo ed i valori, trasmettono un'immagine dell'Italia compatibile con quella voluta dalla DC in quanto partito al potere. Tali prodotti audiovisivi, destinati il più delle volte alle sale cinematografiche, perciò, contribuiscono a creare un generale clima favorevole, di assenso alla Democrazia Cristiana, che satura lo spazio esistente in danno dei partiti di opposizione.

Si colloca in questa categoria il cinegiornale più diffuso in Italia nel dopoguerra, *La Settimana Incom*. Nata sin dagli anni del fascismo, nel 1938, per fare concorrenza al Luce⁹⁴, la casa di produzione Incom (Industrie Cortometraggi), diretta da Sandro Pallavicini, sopravvive e anzi si rafforza nel dopoguerra, conquistando nel settore del cinegiornale una posizione di monopolio. L'Incom, di proprietà di Teresio Guglielmone, un senatore della DC, beneficia delle nuove leggi che liberalizzano il mercato cinematografico subito dopo la guerra. Esse favoriscono la nascita di nuovi cinegiornali e ne garantiscono il finanziamento da parte dello Stato. Come ha giustamente notato Pierre Sorlin, il sistema, pur responsabile del venirsi a creare di una situazione di monopolio, e i finanziamenti sono legali. Perciò, «Non si trattava di un atto politico; l'aiuto era puramente economico, ma era difficile, per la Direzione, non tenere conto delle direttive del Governo. Così, il cinegiornale è stato presentato, spesso, come un'emanazione diretta della Democrazia Cristiana»⁹⁵. Se anche l'emanazione non è diretta è comunque presente, in virtù di quella capacità di condizionamento che il partito di governo ha su tutto il mondo del cinema grazie al potere di controllarne i diversi gangli. *La Settimana Incom* ha una diffusione notevole negli anni del dopoguerra: essa, perciò, riveste un ruolo non trascurabile nella definizione dell'immagine dell'Italia nella coscienza pubblica. Tra il 1949 ed il 1956 in media sono prodotti 150 numeri all'anno, che si traducono in tre diverse edizioni a settimana. Cifra destinata a salire ulteriormente in alcuni periodi, come nel 1952, quando il cinegiornale riesce a raggiungere una frequenza quasi quotidiana. Sono numeri notevoli se raffrontati a quelli dei cinegiornali nel resto d'Europa, nessuno dei quali presenta una frequenza così fitta.

La rappresentazione, decisamente stereotipata, che l'insieme di questi cinegiornali dà dell'Italia è quella di un Paese in crescita, proiettato verso lo sviluppo economico, dinamico, effervescente e dove regnano ottimismo ed entusiasmo. La visione positiva è

⁹⁴ Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 196.

⁹⁵ Pierre Sorlin, «*La Settimana Incom*» *messaggera del futuro: verso la società dei consumi*, in Augusto Sainati (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Torino, Lindau, 2001, p. 71. Sorlin si è occupato dei cinegiornali Incom anche in *Audiovisivi e storia contemporanea*, in N. Tranfaglia (a cura di), *Il 1948 in Italia*, op. cit., pp. 37-44. Quest'ultimo saggio è particolarmente interessante perché illustra le ragioni per le quali oggi questi cinegiornali, pur essendo portavoce di una visione di parte della realtà, possano essere utilizzati come una fonte preziosa per lo studio degli anni cinquanta, in particolare della quotidianità e della vita sociale.

rafforzata dal fatto che nel cinegiornale si prediligono servizi legati a tematiche leggere, come la cronaca rosa, la vita mondana, lo sport e il tempo libero. Argomenti enfatizzati da una certa ricercatezza formale, come si evidenzia in particolari scelte di illuminazione e tagli di inquadratura. I temi più impegnativi e meno euforizzanti non mancano, ma ad essi è riservato uno spazio inferiore. Inoltre, sebbene il cinegiornale cerchi di dare spazio a più aspetti della realtà, fa bene attenzione a mettere da parte quelli più scomodi. Così, se il progresso è costantemente osannato, non c'è spazio tra i fotogrammi de *La Settimana Incom* per le piaghe che pure attanagliano l'Italia degli anni cinquanta: non si parla degli scioperi e delle lotte sociali, né delle sacche di povertà ed emarginazione. L'occhio è rivolto all'avvenire, avvertito sempre in termini positivi: il commento verbale dei cinegiornali trabocca di verbi coniugati al futuro e di concetti come «sviluppo» e «ripresa», che rimandano ad una realtà immaginata più che reale. La rappresentazione del Paese è in qualche modo già data e rafforzata da ricorrenti stereotipi, volti a confermarla. Ad essa è sottesa una visione tradizionale, che ha precisi riferimenti etici nella cultura cattolica ed economici in quella capitalistica, senza trascurare, però, uno sguardo nostalgico rivolto alla realtà agraria, pre-miracolo economico, del Paese⁹⁶. Ne emerge un'Italia raccontata a metà, dove talune cose si mostrano con insistenza ed altre sono costantemente taciute, dove si getta luce solo su determinati fenomeni di punta, tralasciando tutto ciò che vi è sotto. È una rappresentazione, perciò, non obiettiva, ma unilaterale, al servizio di un unico principale scopo: raccontare il cammino di progresso di un Paese uscito sofferente dalla guerra e proiettato verso la rinascita. Pertanto, risulta chiaro che

«l'atteggiamento con il quale *La Settimana Incom* si accosta alle cose del suo tempo è un atteggiamento che ne comprime l'aspetto visibile: la ricchezza di senso che promana dal reale, e che per l'appunto un atteggiamento *obiettivo* interessato a documentare - quale è quello del miglior documentarismo italiano del dopoguerra - avrebbe potuto valorizzare, sfugge completamente alla *Settimana Incom*. Lo stile e il formato del cinegiornale puntano invece a costruire un'immagine accessibile ed euforizzata del reale: più che del reale stesso, che pure sembra attestare, la *Incom* ci parla del cinema, di come il cinema possa organizzare e indirizzare il reale»⁹⁷.

C'è poco di informativo, dunque, ne *La Settimana Incom*, mentre prevale una lettura degli eventi più declinata all'intrattenimento, che sottintende una considerazione dello spettatore non in quanto cittadino, ma in quanto suddito: il suddito non partecipa alla vita politica, ma assiste allo spettacolo della politica. Lo spettacolo della politica nei cinegiornali *Incom* ha come protagonista la DC e i suoi esponenti, De Gasperi primo tra tutti. Oltre che gli uomini di punta, a pervadere il cinegiornale è la cultura, l'universo dei valori e le opzioni politiche della Democrazia Cristiana. *La Settimana Incom* è, allora, un monumento alla politica di De Gasperi, di cui riflette i punti cardine, quali il laicismo e la distanza dalla Chiesa, lo sguardo rivolto al capitalismo ma anche all'immagine più tradizionale dell'Italia come Paese agrario, l'alleanza con gli Stati Uniti. Di questi ultimi il cinegiornale trasferisce un'immagine di potenza e modernità, che contribuisce alla sedimentazione del mito americano, sebbene esso rimandi ad una realtà che è avvertita lontana e quindi, per certi aspetti, inimitabile dagli Italiani⁹⁸. Gli Americani sono rappresentati come gli unici alleati del Paese, coloro che ne assicurano

⁹⁶ Augusto Sainati, *Stile e formato dell'informazione «Incom»*, in id. (a cura di), *La Settimana Incom*, op. cit., pp. 25-34.

⁹⁷ *Ivi*, p. 33.

⁹⁸ *Id.*, *Introduzione*, in id. (a cura di), *La Settimana Incom*, op. cit., pp. 11-21.

la rinascita, e così non passa inosservato nessuno degli accordi, economici o militari - il Piano Marshall e la NATO in primo luogo - stipulati con la potenza d'oltreoceano. Il protagonismo della DC invade tutto lo spazio de *La Settimana Incom* e agli altri partiti, soprattutto a quelli di minoranza, resta poco o nulla. Se prima del 1947 il cinegiornale cerca di garantire tempi uguali per tutti gli schieramenti politici, dopo quella data, quando ormai l'equilibrio delle forze in campo appare chiaro, la predominanza dei democristiani diventa netta. Alle minoranze, e quindi al PCI, si dedicano spazi risicati ed un'informazione piuttosto superficiale, tra l'altro confinata in una rubrica apposita. Il concedere una visibilità, seppur minima, agli altri partiti rappresenta forse il tentativo di svolgere in ogni caso un servizio pubblico, in virtù della posizione monopolistica nel settore delle cineattualità occupata dall'*Incom* e dei finanziamenti pubblici da essa intascati. Tuttavia, nelle cronache politiche della sinistra prevalgono le note di colore, ma non l'urgenza delle lotte sindacali e operaie⁹⁹. Inoltre, in alcuni casi, per depotenziare il messaggio dei servizi dedicati alla sinistra non si esita a ricorrere ad una sapiente giustapposizione degli stessi lungo il notiziario. Come, ad esempio, quando al servizio in cui si annuncia la costituzione del Fronte Popolare per le elezioni del '48 si fa seguire quello in cui il generale Marshall parla del piano di aiuti destinato all'Italia. E molti ancora potrebbero essere gli esempi. Si tratta di stratagemmi utili a guidare ed orientare l'interpretazione dei messaggi stimolando il confronto tra immagini contrastanti¹⁰⁰. In un insieme di servizi poco favorevoli al PCI uno, comunque, risulta fondamentale: quello dal titolo «Togliatti in convalescenza» (*La Settimana Incom* n. 176 del 29 luglio 1948), che raccoglie la storica intervista fatta al leader PCI dal letto dell'ospedale, dopo essere stato vittima dell'attentato. Togliatti rassicura i militanti, dice di star bene e di voler far presto ritorno alla vita politica. Parole utili a trasmettere loro calma e fiducia, al fine di scongiurare le possibili e temute reazioni di massa. Si tratta di un messaggio molto probabilmente pattuito con gli autori del cinegiornale. Il PCI, infatti, poteva avere interesse affinché arrivasse al grande pubblico delle sale questo tipo di comunicazione. In ogni caso, essa era anche perfettamente nelle corde dell'*Incom*, tutrice dello status quo ed amica fidata del governo democristiano¹⁰¹.

Negli anni cinquanta il governo affida la propria propaganda non solo ai cinegiornali *Incom*, ma anche ad un insieme di documentari realizzati per conto della Presidenza del Consiglio dei Ministri, sui quali la sua influenza è di certo ancora più diretta. Questi documentari sono realizzati, a partire dal 1952, per raccontare al Paese le realizzazioni del governo negli anni difficili della ricostruzione post bellica. La DC, infatti, avverte la necessità di parlare all'Italia, mantenere con essa un filo diretto di comunicazione ed infondere nei cittadini la fiducia per l'operato governativo e l'ottimismo verso il futuro. È per questa ragione che, nel 1951, è creato il Centro di Documentazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri, un organismo deputato a mettere in campo delle vere e proprie strategie di comunicazione istituzionale, attraverso una serie di materiali propagandistici di diversa natura, concepiti nell'ambito di un'unica strategia comunicativa integrata. Così, accanto ai manifesti murali destinati ai luoghi pubblici e agli opuscoli popolari distribuiti in tutta la penisola, figurano i cortometraggi cinematografici, che, indirizzati ai numerosi spettatori delle sale, sono considerati un mezzo efficace per trasmettere, attraverso le pregnanti immagini della realtà, tutto il

⁹⁹ Pietro Craveri, *Il cinegiornale dell'età degasperiana*, in A. Sainati (a cura di) *La Settimana Incom*, op. cit., pp. 133-141.

¹⁰⁰ Ansano Giannarelli, *Una lettura dei film del 1948*, in N. Tranfaglia (a cura di), *Il 1948 in Italia*, op. cit., p. 51.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 52-53.

succo delle realizzazioni positive del governo. Tra il 1951 ed il 1961 sono realizzati ben 197 documentari. La produzione è ricchissima in questo decennio, per poi sfumare negli anni successivi. Si tratta di un insieme di opere omogeneo per temi, stili e toni del racconto; anche i nomi degli autori che li hanno realizzati sono ricorrenti e si riconducono, pertanto, ad un piccolo gruppo. I cortometraggi arrivano nelle sale accoppiati ai normali film a soggetto (seguendo, in sostanza, la normale prassi di programmazione di tutti i documentari italiani), oppure sono trasmessi nei centri più piccoli della penisola, quelli sprovvisti di sale cinematografiche, attraverso i cinemobili itineranti¹⁰². L'organizzazione è capillare, affinché i cortometraggi raggiungano il più ampio pubblico possibile. Nel 1952 il Centro si dota di quindici cinemobili, cui se ne aggiunge uno ereditato dall'Istituto Luce. Essi percorrono tutta la penisola, raggiungendo in particolare il Sud e i piccoli centri di periferia dove il cinematografo non è ancora arrivato. La curiosità e l'interesse che suscitano le immagini in movimento riescono ad aggregare numerosi spettatori. La proiezione avviene quasi sempre all'aperto, quindi principalmente nella stagione calda, e prevede più cortometraggi in successione, per un'ora e mezza totale di visione. A questo sistema di diffusione dei filmati, dal 1954, se ne affianca un altro, ancora più spettacolare e rivolto prevalentemente al pubblico del Sud: si tratta delle cinemostre, che prevedono la proiezione di audiovisivi accompagnata dall'esposizione di pannelli fotografici, attraverso automezzi attrezzati. Gli automezzi lavorano tutto l'anno, anche nella stagione rigida, raggiungendo i comuni medio-grandi, in cui sostano due giorni. La diffusione delle cinemostre si prolungherà fino ai primi anni sessanta¹⁰³.

Per la realizzazione dei documentari il Centro di Documentazione si rivolge a case di produzione private esterne, come l'Incom, la Documento, l'Astra, la Gamma, ma anche l'Istituto Luce. Le prime sono società già attive nel settore del documentario, in cui operano in un regime di favore e di oligopolio, per la loro vicinanza all'esecutivo¹⁰⁴. Quanto all'Istituto Luce, la sua funzione nel documentarismo governativo non si limita alla produzione di alcune opere. Esso, infatti, influisce non poco sullo stile e sui toni dei cortometraggi della Presidenza del Consiglio dei Ministri, che spesso richiamano quelli dei tempi del regime, che aveva fatto ampio uso del cinema documentario come un efficace mezzo di propaganda. Insomma, di là dalle buone intenzioni di De Gasperi, che preme in prima persona per la nascita del Centro di Documentazione allo scopo di informare in trasparenza i cittadini, l'affermazione di un modello di comunicazione realmente democratica e non più propagandistica, com'era avvenuto negli anni del fascismo, non avviene. L'influenza del documentarismo di marca Luce è evidente. Basti pensare che il personale arruolato nel Centro proviene dal Ministero della Cultura

¹⁰² Maria Adelaide Frabotta, *Il governo filma l'Italia*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 17-18. A Maria Adelaide Frabotta va il merito di aver riscoperto, attraverso i suoi studi, questo patrimonio audiovisivo a lungo dimenticato, ma oggi considerato prezioso per la conoscenza dell'Italia del dopoguerra. Ne *Il governo filma l'Italia* l'autrice analizza e commenta decine di documentari realizzati su commissione della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Questa ricerca ha permesso di recuperare ed esaminare nel dettaglio, come mai fatto prima, opere documentaristiche completamente sconosciute fino a quel momento. Uno sforzo nella medesima direzione, ma con pretese inferiori, è rappresentato dal testo curato dal Dipartimento per l'informazione e l'editoria della Presidenza del Consiglio dei Ministri, *Per immagini. Gli audiovisivi prodotti dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri 1952-1995*, Roma, 1995. Opera più modesta rispetto a quella di Frabotta, poiché limitata ad una pura elencazione dei documentari realizzati per conto della Presidenza del Consiglio, in un arco di tempo però più vasto rispetto a quello precedente, che va dagli anni cinquanta fino agli anni ottanta.

¹⁰³ Maria Adelaide Frabotta, *Il cinegiornalismo governativo degli anni Cinquanta*, in A. Mignemi (a cura di), *Tra fascismo e democrazia*, op. cit., pp. 211-212.

¹⁰⁴ Per la trattazione di questo argomento, rimando al paragrafo Lo «scandalo» dei documentari, ovvero una legislazione sbagliata del secondo capitolo di questo lavoro (pp. 33-37).

Popolare fascista senza essere stato sottoposto, nella nuova era democratica, ad un'adeguata formazione professionale in grado di rinnovare le vecchie pratiche e conoscenze in materia di informazione. Inoltre, responsabile del Centro è nominato Silvano Spinetti, con alle spalle una lunga esperienza di funzionario del Minculpop. Spinetti ricopre l'incarico dal 1951 al 1957, dimostrandosi dinamico e creativo (adottando, per esempio, i suggerimenti provenienti dalla nuova scienza americana rappresentata dalle relazioni pubbliche), ma la documentazione prodotta negli anni in cui è ai vertici del Centro è lontana da una concezione veramente democratica dell'informazione¹⁰⁵. Essa «risponde ancora ad una logica rigidamente propagandistica perché cura l'immagine dell'istituzione ancor prima che la verifica della qualità per il lavoro svolto»¹⁰⁶. Negli anni cinquanta, infatti, compito dei cortometraggi governativi è illustrare, attraverso un sapiente confronto con una realtà passata negativa, le opere concrete messe in atto dal governo e trasmettere, così, l'immagine di uno Stato affidabile, impegnato al massimo per garantire crescita e sviluppo al Paese. Anche se il governo in questi documentari non appare mai direttamente, a parlare di esso e dei suoi meriti sono le tante realizzazioni (opere pubbliche, abitazioni, infrastrutture, riforma agraria, opere della Cassa per il Mezzogiorno) messe ben in vista nelle immagini filmiche¹⁰⁷. L'«assenza» del governo si affianca ad un più generale tono pacato, non orientato al trionfalismo, che contraddistingue questi documentari. Sebbene, infatti, i circa 200 cortometraggi, realizzati dal 1952 ai primi anni sessanta, abbiano lo scopo di celebrare l'operato governativo, il loro aspetto è contraddistinto da accenti abbastanza smorzati e contrari alle apoteosi tipiche della propaganda fascista (vista qui come un modello negativo da non seguire)¹⁰⁸. In essi, al contrario, appare un ottimismo notevole, spesso addirittura ingenuo, ma sfumato in toni temperati. Con intento pedagogico e tono paternalistico, e con una qualità visiva notevole, che s'ispira ai moduli espressivi tipici del neorealismo e del cinema a soggetto, questi documentari s'indirizzano al cittadino medio per raccontargli di una realtà italiana in trasformazione e in crescita, che si lascia alle spalle un passato difficile e corre senza esitazioni verso un futuro certamente rosa. Insomma, favole moderne dall'inevitabile e anche un po' scontato lieto fine, che, attraverso un neorealismo addomesticato e privato delle pericolose connotazioni ideologiche dell'immediato dopoguerra, elevano a propri protagonisti persone comuni. Maestrine e giovani mamme al lavoro, contadini ed operai incarnano l'immagine più convincente dei meriti governativi, innescando al contempo inevitabili processi d'identificazione col pubblico medio delle sale¹⁰⁹.

Ma la rappresentazione positiva del Paese passa necessariamente attraverso una mutilazione della realtà: i documentari della Presidenza del Consiglio, per gli scopi comunicativi che gli sono propri, tengono fuori dalle quinte i più gravi problemi dell'Italia, che persistono in quegli anni nonostante la ripresa¹¹⁰. Così, si mostrano e si elogiano le opere ed i piani governativi, ma, al contempo, si nascondono e si eludono le sacche di miseria ancora persistenti, lo strappo tra Nord e Sud, il degrado sociale e culturale di alcune realtà, l'emarginazione delle periferie. Fenomeno, quest'ultimo, vero tanto più per il Mezzogiorno, la cui realtà alla fine della guerra si presenta ancora più drammatica ed imbarazzante del resto della penisola, a causa della miseria e

¹⁰⁵ M. A. Frabotta, *Il cinegiornalismo governativo degli anni Cinquanta*, op. cit., pp. 206-209.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 209.

¹⁰⁷ M. A. Frabotta, *Il governo filma l'Italia*, op. cit., p. 16.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 7.

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 8-9.

¹¹⁰ Marco Bertozzi, *L'occhio e la maceria*, «Il Nuovo Spettatore», n. 6, 2002, pp. 18-19.

dell'arretratezza trascinate da un passato lontano ed esacerbate dai postumi del conflitto bellico. Il governo deve intervenire con provvedimenti speciali, il cui esempio più rappresentativo è la Cassa per il Mezzogiorno, nata nel 1950 al fine di predisporre una serie d'interventi mirati a garantire al Meridione nuovi servizi sociali, infrastrutture ed industrializzazione¹¹¹. In una tale situazione di emergenza la necessità di comunicare al Paese, ed al Mezzogiorno in particolare, quanto si sta facendo diventa ancora più importante, e lo è tanto più perché il Sud, generalmente conservatore, rappresenta una ricca riserva di voti. Così, nel cospicuo numero di cortometraggi della Presidenza del Consiglio dedicati al Meridione, si enfatizzano al massimo i toni fiduciosi, se non trionfalistici, e si mascherano più palesemente i gravi problemi che attanagliavano il Sud¹¹². I toni trionfalistici, però, non piacciono alla critica, soprattutto a quella militante e vicina alle sinistre. In realtà di giudizi sulle riviste di cinema dell'epoca se ne ritrovano pochissimi, ma quei pochi sono fortemente esemplificativi dell'atteggiamento dei critici¹¹³. Ai documentari di matrice propagandistico-governativa si rimproverano i facili ottimismo, eretti spesso sul camuffamento dei reali problemi del Paese, i toni di lode, spesso malcelati, verso il governo e gli enti ad esso collegati, il linguaggio e i temi scontati, sinonimo di assenza di creatività.

Assieme all'illustrazione del buon operato dell'esecutivo, il Centro di Documentazione favorisce anche la diffusione di un'immagine positiva degli Stati Uniti, il principale alleato politico del governo. L'invito a potenziare questo tipo di messaggio arriva direttamente d'oltreoceano ed è così che il Centro intraprende rapporti di collaborazione con l'USIS, la United States Information Service, ovvero l'agenzia d'informazione governativa americana. Essa nasce nel 1953 per favorire la diffusione nei Paesi alleati di notizie relative alla politica degli USA. L'USIS, che ha uffici in vari Paesi europei, tra le altre cose, produce cortometraggi realizzati in diverse lingue. Molti tra questi arrivano anche in Italia, grazie ad uno scambio operato dal Centro di Documentazione. I cortometraggi dell'USIS diffondono notizie sullo stile di vita, sulla politica e sull'attività diplomatica statunitensi, irrobustendo il mito americano in Italia ed i sentimenti di simpatia ed amicizia verso l'alleato d'oltreoceano. In tal modo, essi contribuiscono alla penetrazione di valori e riferimenti ideologici cui si rispecchia il partito di governo¹¹⁴. Inoltre, molti documentari sono realizzati, tra il 1948 ed il 1953, per propagandare l'ERP (European Recovery Plan), più noto come Piano Marshall. Accompagnati dall'invasione dei film a soggetto americani, che subito dopo la guerra si riversano con forza sullo stivale, questi cortometraggi, quasi certamente proiettati a loro

¹¹¹ M. A. Frabotta, *Il governo filma l'Italia*, op. cit., p. 46.

¹¹² *Ivi*, p. 45.

¹¹³ Così, ad esempio, del documentario *Terra di bonifica* (1955) di Luigi Scattini, che parla della bonifica delle terre in Puglia e Lucania come volano dello sviluppo agricolo e del benessere, si ritrovano due recensioni, una su «Cinema Nuovo» e l'altra su «Cinema», entrambe poco clementi. Sulla prima rivista si fa riferimento ai toni sin troppo ottimistici che contraddistinguono il cortometraggio, che rappresenterebbe il Sud come «un fervore di ricostruzione e di nuove iniziative». Inoltre, prosegue il critico, «La costruzione di dighe, che daranno acqua a regioni che fino a poco tempo fa ne erano sprovviste, fornisce l'occasione per rivolgere espressioni di riconoscenza ai responsabili di queste bonifiche (Cassa del Mezzogiorno, ecc.)». Tom Granich, *I cortometraggi*, «Cinema Nuovo» n. 70, 10 Novembre 1955, p. 357.

Analogamente su «Cinema», si fa riferimento alla retorica ed al linguaggio «consueto e consueto», che appesantiscono ed appiattiscono le immagini del cortometraggio. Così, infatti, scrive Bertieri: «La retorica (sic) della ricostruzione e delle migliorie aggrava la situazione e ciò che merita interesse e rispetto, passa invece tra la noia dello spettatore, proprio perché lo stile è di marca inferiore e le parole che dovrebbero valorizzare l'immagine sono intinte nel frusto vocabolario dei luoghi comuni». Claudio Bertieri, *I documentari*, «Cinema», n. 156, 10 Dicembre 1955, p. 1022.

¹¹⁴ M. A. Frabotta, *Il cinegiornalismo governativo degli anni Cinquanta*, op. cit., p. 210.

volta nelle sale cinematografiche, ma anche in luoghi pubblici mediante cinemobili, forniscono un ulteriore contributo alla diffusione della conoscenza, da parte del popolo italiano, dell'alleato e della sua cultura. Soprattutto, essi hanno l'obiettivo di mostrare la grandezza del modello di vita americano, di renderlo appetibile agli occhi delle popolazioni povere appena uscite dalla guerra e di dimostrare come esso sia esportabile anche in altri Paesi. Si crea così una sinergia incrociata fra le opere di finzione hollywoodiane e quelle documentaristiche dell'ERP, poiché, spiega lo storico David Ellwood, «se il messaggio dei documentari Marshall esprimeva un invito a seguire interamente l'esempio americano, le fiction del medesimo programma dimostravano, nel bene e nel male, quali possibili sbocchi avrebbero potuto essere raggiunti»¹¹⁵.

Di là dagli aiuti economici e dai piani di prestiti ed investimenti, infatti, il Piano Marshall vuole favorire un cambio di mentalità nelle popolazioni da esso raggiunte, orientandole verso la modernizzazione ed il capitalismo. Questo spiega i massicci interventi della missione ERP finalizzati proprio ad incidere nell'opinione pubblica. Nel 1948 in un solo mese i funzionari del Piano entrano in contatto coi centri nevralgici della comunicazione in Italia, come radio, carta stampata e uffici stampa. Si producono opuscoli, cartoline ed altri materiali cartacei in quantità esponenziali, si organizzano eventi di diverso genere, come mostre, concerti, gare e spettacoli vari. In Italia è realizzata la campagna informativa più intensa e meglio riuscita che nel resto d'Europa. Un'attenzione particolare è riservata ai documentari cinematografici, poiché i funzionari ERP capiscono che le sole radio e carta stampata non sono sufficienti. Così, si affidano alle potenzialità delle immagini in movimento, capaci di comunicare a tutti (alfabetizzati e non) e persuadere anche i cittadini più chiusi mentalmente. A partire dal 1948 inizia la realizzazione di decine di cortometraggi, che raccontano concretamente i risultati del Piano Marshall già raggiunti. Le pellicole sono proiettate nella sale prima dei lungometraggi a soggetto e nelle città sprovviste di cinematografi attraverso alcuni camion dell'USIS¹¹⁶. Ma non solo. Dopo i primi documentari messi a punto dagli Americani, questi ultimi invitano gli stessi Italiani a produrne. Si vuole che siano realizzate opere che mostrino i risultati positivi del Piano Marshall direttamente dal punto di vista italiano, ovvero documentari che «avrebbero dovuto "interpretare" gli obiettivi e i risultati del Piano Marshall per i cittadini della penisola»¹¹⁷. Alcuni produttori e registi si mettono subito al lavoro, accontentando i funzionari ERP con decine di cortometraggi presto immessi nel circuito cinematografico¹¹⁸. Lo scopo da raggiungere da parte americana, come detto, è tanto importante quanto difficile: scardinare i vecchi pregiudizi, le abitudini al consumo e gli atteggiamenti diffusi nella cultura tradizionale italiana ed impiantare i semi del consumismo e del capitalismo. Gli Italiani, allettati dal messaggio «You too Can Be like Us» («Anche tu puoi essere come noi»), devono recepire e credere nella connessione tra prosperità e democrazia, ed invocare una realtà diversa, costellata da sogni ed attese nuovi rispetto al passato. Ma gli Stati Uniti sanno quanto questo sia difficile, scontrandosi con una mentalità esistente decisamente opposta. Lo dimostrano le parole del corrispondente in Italia del «New

¹¹⁵ David William Ellwood, *La propaganda del Piano Marshall in Italia in un contesto di guerra fredda*, in A. Baravelli, *Propagande contro*, op. cit., p. 217.

¹¹⁶ Id., *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia viva del dopoguerra*, in Giulia Barrera, Giovanna Tosatti (a cura di), *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, Roma, 2007, pp. 25-33.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 26.

¹¹⁸ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, op. cit., pp. 109-111.

York Times» M. F. Hoffmann nel 1949. Parlando della possibilità per il Paese di sviluppare una forma propria di capitalismo, il giornalista spiega come la mentalità capitalistica, coraggiosa e basata sull'iniziativa individuale, sia «tanto rara in Italia quanto un comunista a Wall Street»¹¹⁹. D'altro canto, è stato evidenziato come reticenze verso il Piano Marshall siano state manifestate anche dai vertici della nazione italiana, ovvero dallo stesso De Gasperi, dalla Confindustria di Angelo Costa e dalla Chiesa cattolica, legati tutti ad un'idea tradizionale del Paese. Secondo Ellwood, perciò, la trasformazione della mentalità economica italiana è sentita dagli Americani come ancora più importante della lotta al comunismo, sebbene, tuttavia, tale cambio di mentalità abbia comunque una valenza politica, poiché implica in automatico un orientamento valoriale che va in una direzione contraria a quella degli ideali comunisti. Il raggiungimento di una dimensione capitalistica, in altre parole, per gli Americani avrebbe automaticamente escluso la possibilità per gli Italiani di cedere alle lusinghe del comunismo. Così, la guerra della propaganda pro Piano Marshall è potente e ben organizzata. Difficile sapere oggi quanto questi messaggi abbiano colto nel segno¹²⁰. Forse hanno contribuito concretamente ad allargare le simpatie verso il colosso d'oltreoceano. Oppure sono stati accolti e recepiti superficialmente da una popolazione stanca di essere bombardata dalla propaganda del potere, dopo gli anni, ancora vivi nei ricordi, del regime. Impossibile non credere, in ogni caso, al fatto che tali immagini abbiano dato un contributo fondamentale alla definizione nell'immaginario collettivo italiano dell'*american dream*, del mito americano, che coi suoi simboli ha contrappuntato la vita di intere generazioni.

¹¹⁹ «New York Times», 3 giugno 1949, cit. in D. W. Ellwood, *La propaganda del Piano Marshall in Italia in un contesto di guerra fredda*, op. cit., p. 217. Interessante è anche un'altra parte dell'articolo, quando è spiegato che «gli industriali italiani non hanno mai mostrato molto interesse verso l'impresa di adattare i propri prodotti al mercato massa, col risultato che la scala delle loro operazioni rimane ridotta e i loro costi elevati. L'idea di persuadere il consumatore a basso reddito a sentire il bisogno di qualcosa che non ha mai avuto, usando la pubblicità, e quindi di offrirglielo ad un prezzo a lui accessibile, potrebbe essere il maggiore contributo del Piano Marshall all'Italia - se esso raggiungerà mai i suoi scopi.» *Ibidem*.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 219-221.

Sesto capitolo

I documentari di propaganda della DC e del PCI

VI.1 Le campagne elettorali

Le sezioni cinematografiche della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista Italiano realizzano documentari di propaganda in maniera costante dal 1948 al 1964. Tuttavia, la produzione aumenta sensibilmente in occasione delle campagne elettorali. Nel 1948, nel 1953, nel 1958 e nel 1963, anni delle elezioni politiche, ma anche in occasione delle competizioni elettorali per le amministrative, gli uffici cinematografici di propaganda producono diversi filmati, per combattere l'astensionismo, per convincere gli indecisi, per iniettare fiducia nei propri militanti, o semplicemente per spiegare come si vota. Non diversamente dagli altri materiali di propaganda, i documentari mirano a trasmettere con forza i messaggi dei partiti che li commissionano, aggiungendo un quid in più: la forza delle immagini, che nasce dal loro realismo o dall'impatto emotivo che generano negli spettatori. Nei documentari della propaganda elettorale compaiono i leader di partito o testimonial di successo, che si rivolgono direttamente agli elettori. Oppure, accompagnate da un commento parlato, sono le immagini a parlare, quelle belle, relative alle opere compiute per il Paese, o quelle brutte, che denunciano quanto in Italia non va. Realismo, fiction, denuncia e satira s'intrecciano in racconti diversi, tutti però accomunati dall'obiettivo di conquistare l'elettorato e di sottrarre quanti più voti possibile all'avversario.

Le elezioni del 1948, oltre che per l'essere state le prime politiche dell'Italia del dopoguerra, sono ricordate per la particolare forza dello scontro tra le parti. I principali partiti che si danno battaglia, la DC da una parte e il PCI ed il PSI, riuniti nel Fronte Popolare, dall'altra, impostano lo scontro su toni apocalittici e radicali, che nascono da una visione della realtà manichea. Ciascuno di loro, infatti, sa che la posta in gioco è alta: dall'esito del voto dipende il futuro dell'Italia, in quella fase ancora in bilico tra i due poli della guerra fredda in atto, USA ed URSS, di cui i due partiti sono gli emissari. I cattolici temono che con la vittoria dei comunisti il Paese passi nell'orbita di controllo sovietica e che l'assetto politico della giovane repubblica italiana si conformi al modello socialista. Viceversa, il Fronte sa che una vittoria dei democristiani significherebbe portare a compimento il processo, già iniziato, di posizionamento dell'Italia nella sfera di controllo americana, che si tradurrebbe per le sinistre in una loro totale estromissione dal governo del Paese. Un ruolo decisivo nella campagna elettorale è svolto dalla Chiesa, seriamente preoccupata di una possibile conquista del potere da parte dei comunisti, atei per ideologia. Le associazioni cattoliche scendono in prima linea per fare propaganda in favore della DC. Ma il ruolo principale è svolto dai Comitati Civici, il «braccio armato» della Chiesa nella campagna elettorale, che conducono una propaganda aggressiva e d'impatto. I loro messaggi fanno appello alle emozioni, la paura in particolare, quella dei pericolosi «rossi». Buona parte della campagna elettorale cattolica è impostata sull'emotività, come testimonia l'utilizzo della stessa religione per gli scopi della propaganda. L'esempio forse più celebre è quello della Madonna pellegrina, ovvero la statua della Vergine mandata in giro per l'Italia nel 1948 a fare

proseliti. La tradizione di questa Madonna che va dai suoi fedeli nasce in Francia, ma è esportata in Italia nel 1947 ed è qui che raggiunge il suo più grande successo. Diverse riproduzioni della statua girano per il Paese, col loro carico simbolico pregnante, favorito da un'attenzione particolare riposta nella cura degli aspetti scenografici della processione. La Madonna ha successo, raccoglie enormi schiere di fedeli e, si scopre, rappresenta un ottimo viatico per penetrare anche settori sociali generalmente più ostili alla religione, come i gruppi di militanti di sinistra. Il suo carico di dolcezza e fiducia materne fa breccia tra tanti che, nella fase difficile del dopoguerra, vivono di sofferenze e privazioni¹. Facile immaginare, allora, come la Vergine sia messa al servizio anche della propaganda politica del '48. La sua effigie diviene baluardo nella lotta dei cattolici contro i «nemici di Dio». Della Madonna pellegrina si afferma così l'immagine di «una mamma politicamente schierata ma pronta all'accoglienza e al perdono, che in un paesaggio segnato da lutti e rovine andava alla ricerca dei figli perduti»². In favore della Democrazia Cristiana sono impiegati non solo i simboli ed i riti della religione cattolica, ma gli stessi uomini di Chiesa. In molte città sono inviati a svolgere comizi per far votare la DC alcuni religiosi in borghese. Insomma, il voto, lungi dall'essere una mera scelta di campo politico, grazie al ruolo della Chiesa si traduce in una scelta pro o contro Cristo. Abile regista di questa massiccia campagna è Papa Pio XII, uomo illuminato e lungimirante. È lui che dà mandato a Luigi Gedda di costituire i Comitati Civici, che si informa e dà consigli sulle iniziative e gli strumenti di propaganda da utilizzare, che procura fondi per la campagna elettorale. È ancora Pio XII che suggerisce di ricorrere ad un testimonial d'eccezione da candidare nelle liste DC, il ciclista Gino Bartali, personaggio estremamente popolare e noto, oltre che per i suoi successi agonistici, per il forte spirito religioso, che gli aveva fatto guadagnare il soprannome di «pedale di Dio»³. Il Pontefice non solo delega gli altri, ma interviene in prima persona durante la campagna elettorale, con proclami ed esortazioni rivolti ai fedeli, affinché si schierino senza remore dalla parte dei cattolici nella battaglia di civiltà rappresentata dal voto. La campagna elettorale è massiccia, con lo schieramento di numerosi attivisti da ambo i fronti e l'impiego di abbondanti e diversificati materiali di propaganda. Anche il cinema è chiamato a fare la propria parte. In questo settore sono i Comitati Civici a distinguersi per l'impegno più di ogni altro, con la realizzazione di alcuni filmati significativi. *Strategia della menzogna* (1948)⁴, realizzato quasi interamente con immagini di repertorio, mette sotto accusa il Fronte Popolare attraverso il racconto di eventi tragici di cui il comunismo si è reso protagonista in Italia e nel mondo. Il filmato, così, presenta i tratti ricorrenti che contraddistinguono la comunicazione dei Comitati Civici, ovvero un anti-comunismo feroce e il far leva sulla paura. Nelle immagini scorrono le vicende della Spagna e della Jugoslavia, poi gli orrori della seconda guerra

¹ Anna Bravo, *La Madonna pellegrina*, in Mario Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia Unita*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1996, pp. 527-532.

Spiega, infatti, l'autrice del saggio: «Non è difficile immaginare quale presa potesse avere la cerimonia nell'Italia di quegli anni, ampiamente rurale, poco alfabetizzata, ancora dolorante per la guerra. Facendo leva sulla maternità e sui simboli di amore e dolore, protezione e indulgenza che le sono incorporati, Maria veniva presentata come la sola, potentissima intermediatrice offerta il mondo per riavvicinarsi a Dio: un messaggio nuovo non nella sostanza, ma nella diffusione capillare, nel carattere prolungato e corale, nel grande rilievo pubblico del viaggio, che spesso vedeva partecipare sindaci e amministratori e veniva immortalato con epigrafi sulle facciate dei municipi. Trasformata da ricorrenza a evento, la manifestazione si costituiva in una trama continua di riti che chiamava interi territori a mobilitarsi in difesa della famiglia e della fede.» *Ivi*, p. 529.

² *Ivi*, p. 530.

³ Edoardo Novelli, *La turbopolitica. Sessant'anni di comunicazione politica e di scena pubblica in Italia: 1945-2005*, Bergamo, BUR, 2006, p. 25.

⁴ *Strategia della menzogna* (1948), produzione: Comitato Civico Nazionale, 11', b/n, sonoro.

mondiale, cui si alternano le rappresentazioni positive degli aiuti del Piano Marshall. Ancora, si vedono incidenti durante alcune manifestazioni politiche, in Italia e all'estero, e frammenti di comizi politici di Nenni, Togliatti e Di Vittorio, a testimoniare le azioni di disordine provocate dalle sinistre. Il cortometraggio si conclude con l'invito ad andare a votare, ponendo così in primo piano uno dei due assi portanti, assieme all'anti-comunismo, della propaganda dei Comitati Civici, ovvero la lotta all'astensionismo (fondata sul convincimento che ogni voto ad esso sottratto di certo non sarebbe andato alle sinistre). Si invita a votare, ma non si dice a chi. O almeno, non esplicitamente, giacché a suggerirlo è la gravità delle immagini. L'invito ad andare a votare è riproposto anche in *Considerazioni di Eduardo*⁵, ma in una forma molto diversa. Il cortometraggio ha un tono più leggero, quasi scanzonato, e si rivolge agli spettatori puntando sulla simpatia e sulla notorietà di un grande attore napoletano, Eduardo De Filippo. È questo uno dei primissimi esempi, se non il primo in assoluto, dell'utilizzo nei filmati di propaganda cattolica di personaggi popolari, provenienti dal mondo del teatro, del cinema o della musica. Si tratta di uno degli aspetti che contraddistingue la produzione audiovisiva della DC rispetto a quella del PCI, in cui i personaggi noti, quanto meno quelli popolari, non fanno mai capolino. Eduardo De Filippo nel cortometraggio reinterpreta il celebre colloquio al balcone di *Questi fantasmi* col dirimpettaio. Ma il suo interlocutore non è mai inquadrato, perciò non lo si vede, e l'attore rivolgendosi a lui guarda dritto nell'obiettivo della cinepresa. L'interlocutore vero, così, si rivela essere il pubblico, cui Eduardo, attraverso il pretesto di una spiegazione sul piacere del caffè, rivolge il chiaro messaggio ad andare a votare. «Votate per chi volete, ma votate», dice l'attore. In apparenza Eduardo non dà nessun suggerimento, né nomina partiti, però descrive il voto nei termini di una scelta di campo tra due opzioni, non meglio precisate, totalmente opposte: una è sinonimo di sicurezza e affidabilità, l'altra di rischio. È facilmente intuibile come la prima scelta s'identifichi con la DC, che in campagna elettorale si pone come il partito portatore di stabilità nella caotica realtà del dopoguerra. Viceversa, il PCI acquisisce «un ruolo di integrazione delle masse dei lavoratori nella nuova società sul terreno dell'opposizione legale ed organizzata al governo ed al potere costituito»⁶, ovvero un'immagine più legata alla mobilitazione, che nella lettura dei Comitati Civici si trasforma in pericolo e disordine. Nella battaglia elettorale del 1948 l'impegno dei Comitati Civici va oltre la semplice realizzazione dei filmati. Essi, infatti, si occupano anche della relativa distribuzione, che vogliono sia capillare. Oltre a farli proiettare nelle sale stabili, tra cui ovviamente quelle del circuito parrocchiale, i Comitati Civici organizzano proiezioni itineranti attraverso cinque carri-cinema, che raggiungono le realtà più piccole sprovviste di cinematografi, in particolare al Sud. L'operazione ha successo: le immagini in movimento, nuove per quelle piccole realtà, attraggono numerose persone, favorendo la diffusione a grandi masse del messaggio politico in favore della DC⁷. Assieme ai documentari, sono distribuiti brevi sketch contro l'astensionismo⁸. Decisamente minore per la campagna

⁵ *Considerazioni di Eduardo* (1948), produzione: Comitato Civico Nazionale, 3', b/n, sonoro.

⁶ Andrea Ragusa, *Profilo di storia della comunicazione politica in Italia*, Manduria-Bari-Roma, Piero Lacaita Editore, 2008, p. 157.

⁷ Ad esempio, all'indomani delle elezioni del 1948, il dirigente Spes Giorgio Tupini ricorda come «Una sera, in un paese della provincia di Cosenza, i frontisti tenevano un comizio. Era quasi buio. Nella piazza vicina i nostri operatori avevano disposto il telone ed iniziato lo spettacolo. Dopo qualche minuto l'oratore rimaneva senza uditorio perché tutti i paesani si erano riversati a vedere il cinema.» Giorgio Tupini, *18 Aprile 1948: metodo e azione della propaganda DC*, in Carlo Dané (a cura di), *Parole e immagini della Democrazia Cristiana in quarant'anni di manifesti della SPES*, Roma, b&b, 1985, p. 21.

⁸ E. Novelli, *La turbopolitica*, op. cit., p. 75.

elettorale del 1948 è, invece, la propaganda audiovisiva del PCI, che realizza solo tre brevi cortometraggi, tra cui *Chi dorme non piglia pesci* di Aldo Vergano, proiettati all'aperto attraverso autovetture attrezzate⁹.

L'esito delle elezioni non è quello sperato per il PCI: il Fronte col suo 31% dei consensi, a fronte del 48,5% della DC, subisce un'amara sconfitta, tanto più perché non attesa¹⁰. Pochi mesi dopo il voto, accade un'altra drammatica vicenda che sconvolge il partito e getta il Paese sull'orlo di una possibile guerra civile, l'attentato a Palmiro Togliatti. Il segretario del PCI il 14 luglio è gravemente ferito con arma da fuoco da un giovane militante di destra, Antonio Pallante. I vertici del partito e lo stesso Togliatti, prima di perdere i sensi dopo l'attentato, si affrettano ad invitare i militanti a mantenere la calma. Disordini, tuttavia, si sviluppano in più parti del Paese, ma la paventata rivoluzione dei rossi non accade. Il leader del PCI, dopo essere stato operato, si riprende e fa ben presto ritorno alla vita politica. Le vicende dell'attentato e del successivo ritorno alla politica sono rese oggetto di due documentari di mediometraggio, *14 luglio* (1948)¹¹ e *Togliatti è ritornato* (1948)¹². Il primo, diretto da Glauco Pellegrini, già affermato regista di documentari, attraverso una trama di finzione, quella di due contadini che arrivano a Roma col desiderio di incontrare il segretario del PCI, racconta delle mobilitazioni che scoppiano in tutta Italia a seguito dell'attentato. I contadini giungono da un paese meridionale per raccontare a Togliatti della miseria e del disagio sociale in cui vivono. Così il documentario si sofferma dapprima sulla descrizione delle difficili condizioni di vita nel piccolo paese del Sud, poi percorre una sintesi della storia del PCI, che conduce fino al giorno stesso dell'attentato. Quindi, si rincorrono le immagini delle manifestazioni, degli scioperi, della diffusione dell'edizione straordinaria de «l'Unità» e di Togliatti nel letto d'ospedale, che rassicura i suoi militanti. Intanto, i contadini hanno fatto ritorno a casa e commentano i successi della grande mobilitazione che si è scatenata dopo l'attentato. A conclusione si vede Togliatti, ormai rimesso, che s'intrattiene in un giardino con altri dirigenti del PCI, tra cui Luigi Longo, Pietro Secchia e Edoardo D'Onofrio. Il documentario, che alterna finzione e immagini di repertorio e che è accompagnato da un commento denso di frasi retoriche e da musiche del genere politico, è stato considerato ispirato dai film di maniera del realismo socialista, di cui ricalca i toni celebrativi e l'incapacità di descrivere l'evento in modo efficace¹³. *Togliatti è ritornato* racconta, invece, della festa popolare del 26 settembre 1948, organizzata per celebrare il ritorno di Togliatti all'attività politica dopo la convalescenza. Il documentario è diretto da Basilio Franchina e Carlo Lizzani, due registi ed intellettuali militanti del PCI. Per Lizzani, regista molto attivo anche nel cinema a soggetto già in quegli anni, si tratta di uno dei primi di una serie di audiovisivi girati per il Partito Comunista. *Togliatti è ritornato* riprende il grande corteo che si

⁹ Del documentario di Vergano si parla in Mino Argentieri, *The Italian Communist Party in propaganda film of the early post-war period*, in Luciano Cheles e Lucio Sponza (a cura di), *The art of persuasion. Political communication in Italy from 1945 to the 1990s*, Manchester University Press, Manchester, 2001, cit. in E. Novelli, *La turbopolitica*, op. cit., p. 76. Tuttavia, nelle mie ricerche non ho trovato il filmato in questione, né ulteriori notizie che lo riguardano.

¹⁰ Simona Colarizi, *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1994, p. 121.

¹¹ *14 luglio* (1948), regia: Glauco Pellegrini, commento: Felice Chilanti, sceneggiatura: Antonio Meluschi, Felice Chilanti, Mario Socrate, aiuto regista: Rodolfo Sonogo, Roberto Natale, fotografia: Peppino La Torre, organizzazione: Antonio Del Guercio, Aldo Rossi, assistente: Cino Di Giorgio, produzione: Sezione Cinematografica PCI, 32', b/n, sonoro.

¹² *Togliatti è ritornato* (1948), regia: Basilio Franchina, Carlo Lizzani, commento: Felice Chilanti, fotografia: Mario Bonicatti, organizzazione: Enzo Alfonsi, collaborazione: F. De Agostini, produzione: PCI, 37', b/n, sonoro.

¹³ Ansano Giannarelli, *Una lettura dei film del 1948*, in Nicola Tranfaglia (a cura di), *Il 1948 in Italia. La storia e i film*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1991, p. 56.

svolse a Roma, per concludersi al Foro Italico, dove ebbe luogo il comizio finale del segretario del PCI e di altri dirigenti del partito. L'opera, divisa in due, dedica una parte a ciascuno di questi momenti¹⁴. Il documentario, è stato notato, è realizzato per riempire il presumibile vuoto di documentazione audiovisiva ufficiale dell'evento e inaugura un filone che caratterizza la produzione documentaristica del PCI, quello della ripresa degli eventi di massa¹⁵. I toni del filmato, come il precedente accompagnato da un commento parlato e da diverse musiche, sono celebrativi e di grande esultanza. Ampio spazio è concesso al discorso di Togliatti, che si può ascoltare così come è stato pronunciato dal leader del partito. Nel documentario si affiancano l'Italia popolare, rappresentata dai tanti militanti che partecipano alla manifestazione come ad una grande festa di paese, e quella istituzionale, incarnata dai vertici del PCI, con le loro compostezza e serietà. Già da questo breve campionario di opere del 1948 emergono alcune differenze sostanziali tra i documentari legati alla DC e quelli del PCI, che si riveleranno una costante. Come ad esempio, la scelta dei Comitati Civici di non firmare i propri audiovisivi e quella del PCI di affidarli ad autori affermati. Oppure il metraggio: i documentari dei Comitati Civici sono cortometraggi e, come tali, sono adatti anche alla proiezione nelle sale cinematografiche; viceversa, i filmati del PCI durano entrambi poco più di mezz'ora e perciò presuppongono già una distribuzione nel circuito alternativo, quello più legato ai luoghi della militanza. Inoltre, i filmati del 1948 dei due schieramenti offrono già un'immagine abbastanza definita e contrapposta dei partiti di riferimento. Negli audiovisivi dei Comitati Civici, anche se indirettamente, la DC è rappresentata come il partito che s'iscrive nel solco della tradizione e che di quella tradizione si fa garante, ponendosi in continuità col passato. È un'immagine decisamente rassicurante, cui si contrappone quella del PCI. Le immagini dei documentari comunisti, infatti, trasmettono il senso della mobilitazione e quindi presuppongono il concetto di lotta. Ne deriva che il partito è associato a un'idea rivoluzionaria e combattiva, che probabilmente ha spaventato molti Italiani nel dopoguerra, desiderosi di pace e certezze, e che, dunque, può spiegare i risultati elettorali deludenti per il Fronte nel 1948. Ma oltre le differenze, ci sono anche punti di contatto. Le diverse opere fin qui analizzate riflettono un'uguale concezione del popolo italiano: DC e PCI - e i documentari lo dimostrano - hanno una visione arretrata, tradizionale degli Italiani e, per certi aspetti, una sfiducia nelle loro capacità di giudizio, che richiede un intervento di guida da parte dei partiti. Perciò, «l'immagine dell'Italia che viene fuori dalla documentazione cinematografica di quegli anni mostra con insistenza i segni della inadeguatezza degli strumenti culturali di ambedue gli schieramenti politici contrapposti di cogliere, e interpretare, i mutamenti legati alla seconda guerra mondiale, alla grande crisi, al declino dell'Europa»¹⁶.

¹⁴ La censura non risparmiò tagli a questo documentario. Sul relativo visto sono riportate le seguenti prescrizioni: «a) vanno soppressi i seguenti passi delle didascalie: 1)- tutto un popolo che deciso di dimenticare l'altro stato, quello dei Questori e della Celere e di vivere tutte queste [...] il suo stato, quello della libertà; 2)- vi si annidano i sociali traditori e democristiani, giornali e agenti vari dell'imperialismo straniero: 3)- gli accenni ai pretesi martiri di persecuzione poliziesca in Sicilia. b)- vanno soppressi le seguenti scene di repertorio estranee al documentario ed intercalate nel discorso dell'On.le Togliatti: 1)- camionette della Celere che disperdono la folla; 2)- le figure del Presidente del Consiglio e del Ministro dell'Interno; 3)- la testata di tutti i quotidiani riportanti i titoli: Guerra - Il patto atlantico è concluso - Piombo per i comunisti - la bomba atomica su Mosca - l'Italia non può restare neutrale - Guerra». Il visto della censura è consultabile sul sito www.cinemadipropaganda.it. Il suo contenuto testuale, invece, è riportato su <http://aamod.archivioluca.com>.

¹⁵ A. Giannarelli, *Una lettura dei film del 1948*, op. cit., p. 56.

¹⁶ Nicola Tranfaglia, *Il 1948 nella storia dell'Italia repubblicana e le fonti audiovisive*, in id. (a cura di), *Il 1948 in Italia*, op. cit., p. 27.

Per le elezioni successive al 1948 l'impegno dei Comitati Civici, nel campo della produzione audiovisiva, resta notevole. Il tema centrale nei loro documentari si conferma la lotta all'astensionismo. Presumibilmente per le amministrative del 1951 è girato *Vota per questo vota per quello* (1951)¹⁷, dove ancora una volta l'invito a quale partito accordare la propria preferenza non è esplicitato, ma appare decisamente malcelato. Lo dimostra la contrapposizione tra le immagini che riguardano le elezioni a Berlino Ovest e quelle che descrivono un voto non libero nella Repubblica Democratica Tedesca. Poi, le sequenze si soffermano sulle elezioni in Italia. Quindi, il film termina con un manifesto firmato dal Comitato Civico che richiama l'invito al voto. Sullo stesso tema, ma con uno stile totalmente diverso, è declinato *Ad ogni costo!* (1953)¹⁸, girato sempre dai Comitati Civici per le elezioni politiche. Stavolta l'appello anti-astensionismo non è veicolato attraverso immagini documentaristiche, ma con una divertente comica, con protagonisti un uomo, che ha tutte le sembianze di Charlot, che tenta in tutti i modi di andare a votare, e di due baffuti sconosciuti, che si inventano ogni stratagemma per impedirglielo. I personaggi recitano con mimica clownesca, enfatizzata dalle musiche di fondo. Il filmato è chiaramente ispirato ad un film comico dell'era del muto, o più precisamente alla cinematografia di Chaplin. L'idea originale è di Marcello Baldi¹⁹, il regista cattolico che firma l'opera. Si tratta di uno dei rari casi in cui un documentario dei Comitati Civici riporti il marchio d'autore. Per le elezioni del 1953 anche la DC si affida alla finzione per realizzare *Come si vota* (1953)²⁰, un filmato esplicativo sulle corrette modalità per esercitare il proprio diritto-dovere. Protagonista è una tradizionale famiglia italiana, eletta a modello per il proprio comportamento diligente. La fiction, infatti, racconta come il padre, il sig. Fiorenti, accortosi che il suo certificato elettorale presenti un errore, vada presso l'ufficio preposto per farlo correggere. Poi ritira il certificato della moglie e assieme, più tardi, si recano alle urne. Il filmato prosegue con l'illustrazione delle corrette modalità di voto e delle giuste procedure che sono tenuti a seguire nei seggi il presidente e gli scrutatori. *Come si vota* ha un carattere didascalico, tuttavia, il suo contenuto è anche dichiaratamente politico. L'invito a votare DC, infatti, è palese e rimarcato dall'immagine dello scudo crociato che appare più volte. Poi, oltre a parlare delle modalità di voto, il documentario fa riferimento ai valori, ai programmi e alle parole d'ordine del partito. L'invito a votare è basato sull'assunto che ogni voto non dato penalizzi prevalentemente la DC, in favore dei suoi avversari. Il partito cattolico, infatti, è quello che ha più elettori, ma qualora una parte di questi venisse meno, ecco che gli altri partiti potrebbero superarlo nei consensi ottenuti. Il teorema è esplicitato chiaramente nel commento che accompagna le immagini. Da qui il monito a non disertare le urne²¹. Una tale preoccupazione per un

¹⁷ *Vota per questo vota per quello* (1951), produzione: Comitato Civico Nazionale, 6'30", b/n, sonoro. Nel catalogare l'opera è stato notato come non esistano, all'interno del film, riferimenti interni, visivi o sonori, che consentano un'individuazione precisa della data di realizzazione. Di sicuro, però, l'epoca è posteriore alla costituzione del Fronte Popolare del 1948.

¹⁸ *Ad ogni costo!* (1953), regia: Marcello Baldi, produzione: Comitato Civico Nazionale, 17', b/n, sonoro.

¹⁹ Su Marcello Baldi e sul suo cinema cfr. Massimo Giraldi, Laura Bove (a cura di), *Marcello Baldi. Cinema, cattolici e cultura in Italia*, Trento, Fondazione Museo storico del Trentino, 2011.

²⁰ *Come si vota* (1953), produzione: Ufficio Elettorale Centrale della Democrazia Cristiana, 10', b/n, sonoro.

²¹ L'invito alla partecipazione è assai ricorrente nella propaganda democristiana. In un opuscolo rivolto ai propagandisti si legge come «Il meccanismo psicologico della propaganda politica è sempre il medesimo: risvegliare e potenziare nell'individuo o nel gruppo il sentimento di partecipazione attiva. Così il problema numero uno della propaganda viene inquadrato nella giusta prospettiva: "l'indeciso", il "voto oscillante", è colui che non ha ancora vissuto il sentimento della partecipazione attiva. L'appello pressante che in ogni elezione tutte le parti politiche fanno agli elettori, specie agli "indecisi" è: "il tuo voto è decisivo"; con il quale infatti si tende a risvegliare il sentimento di partecipazione attiva.» Democrazia Cristiana, *La propaganda politica*, Ufficio Centrale Formazione, Roma, 1964, p.

calo di voti, connaturata ad ogni campagna elettorale, è tanto più giustificata per le elezioni del 1953, quando è da poco entrata in vigore la cosiddetta «legge truffa» (così ribattezzata dalle sinistre), ovvero quella che aveva introdotto un premio di maggioranza, consistente nell'assegnazione del 65% dei seggi della Camera dei Deputati, alla lista o al gruppo di liste collegate che avesse raggiunto il 50% più uno dei voti validi. Il provvedimento, che trasformava in maggioritario il sistema precedentemente proporzionale, era stato voluto dalla DC proprio perché preoccupata per un calo di consensi. Ma l'esito del voto non premia i cattolici, che ottengono il 40,1% delle preferenze, registrando un netto calo rispetto al 1948, e che, perciò, non si vedono attribuire l'ambito premio di maggioranza, pur restando il primo partito di maggioranza relativa²². La campagna elettorale precedente, d'altra parte, si era caratterizzata per toni molto accesi, non diversamente dal 1948. I comunisti avevano coniato per i democristiani l'appellativo di «forchettoni», alludendo alla loro ingordigia e corruzione, enfatizzate dal tentativo di conquistare più potere in Parlamento con una legge iniqua. La DC aveva replicato con il consueto anti-comunismo («Meglio desinare con le forchette che digiunare con le forche», citava uno slogan) e con la celebrazione di quanto fatto per l'Italia nella ricostruzione²³.

La celebrazione di quanto fatto, associata a quanto si vorrà fare, è anche il tema prescelto dalla DC per la campagna elettorale per le politiche del 1958. Il tema è sintetizzato nello slogan «Progresso senza avventure», che ricorre in più materiali di propaganda. Esso conferma l'immagine della Democrazia Cristiana come partito che si fa tutore della tradizione, di un cambiamento «regolato», senza eccessi, quindi della stabilità, contrariamente alla rappresentazione dei comunisti, rappresentati come potenziali distruttori dell'ordine²⁴. Al voto del 1958 la DC arriva segnata dal fardello della crisi del centrismo, che si è manifestata sin dall'inizio della legislatura attraverso i continui cambi dei presidenti del Consiglio, spia di fragilità dell'esecutivo. L'esito della competizione, tuttavia, fa tirare un sospiro di sollievo ai democristiani, che totalizzano il 42,4% delle preferenze, risalendo di due punti percentuali rispetto alle politiche del '53²⁵. Il buon risultato sarà stato probabilmente merito anche della campagna elettorale, impostata con rigore e su alcune importanti novità. Franco Maria Malfatti, allora dirigente Spes, ricorda che prima del voto ci si recò in Germania a studiare in che modo la «Democrazia Cristiana tedesca» avesse impostato la campagna elettorale nella Repubblica Federale per le elezioni generali. Inoltre, furono distribuiti manuali ai propagandisti e si acquistarono i primi spazi sui giornali per la pubblicazione dei messaggi di propaganda politica²⁶. Nel campo degli audiovisivi la DC punta ad un tipo di messaggio più diretto verso gli elettori, sfruttando un modello comunicativo inaugurato qualche anno prima nella serie di *Cinegiornali Spes*. Così, nel filmato intitolato, coerentemente col tema della campagna elettorale, *Progresso senza avventure*

9.

²² S. Colarizi, *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*, op. cit., pp. 166-169.

²³ A. Ragusa, *Profilo di storia della comunicazione politica in Italia*, op. cit., pp. 157-158.

²⁴ Così, infatti, è scritto nell'opuscolo rivolto ai propagandisti democristiani: «Alla vigilia delle elezioni politiche del 1958 era diffusa la sensazione di mutamenti importanti nello scacchiere politico. Non interessava sapere se la sensazione così diffusa fosse esatta o no; esisteva. La SPES lanciò allora lo "slogan" "progresso senza avventure" che sintetizzava un discorso politico adeguato allo stato d'animo dell'opinione pubblica e che diceva, in breve, che, in qualsiasi frangente, preoccupazione ed impegno della D.C. sarebbero stati di far progredire il Paese evitandogli contemporaneamente brutte sorprese». Democrazia Cristiana, *La propaganda politica*, op. cit., p. 17.

²⁵ S. Colarizi, *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*, op. cit., pp. 216-217.

²⁶ Franco Maria Malfatti, *Le innovazioni del 1958*, in C. Dané (a cura di), *Parole e immagini della Democrazia Cristiana in quarant'anni di manifesti della SPES*, op. cit., p. 37.

(1958)²⁷ compare Amintore Fanfani, segretario politico del partito, che parla direttamente, guardando nella cinepresa, ai suoi spettatori, per illustrare quello che è stato fatto e quanto il partito intende fare. Si tratta di una novità: fino a questo momento nei documentari di propaganda elettorale i leader dei partiti non si erano mai rivolti direttamente agli elettori. Essi erano stati ripresi intenti in altre attività (comizi, incontri pubblici, manifestazioni), per così dire, indipendenti dalla ripresa filmica. In questo caso, invece, Fanfani, seduto dietro una scrivania, posa deliberatamente di fronte alla cinepresa per parlare agli Italiani. È evidente l'influenza su questa scelta comunicativa del piccolo schermo, da pochi anni venuto alla luce in Italia. Fanfani legge il programma elettorale, mentre alla sua immagine si alternano quelle che ripercorrono gli avvenimenti più importanti dei cinque anni precedenti, probabilmente con l'obiettivo di vivacizzare il filmato che, altrimenti, apparirebbe statico e noioso. Il PCI fa eco alla propaganda dei democristiani con un documentario che, al contrario, ironizza sull'operato della DC del passato recente, *I campionissimi* (1958)²⁸. Nelle prime sequenze gli esponenti politici di spicco del partito cattolico, utilizzando la metafora dello sport, sono definiti «campioni» in fatto di inaugurazioni e pose delle prime pietre. Li si vede in corsa tra cantieri e nastri da tagliare, attraverso un uso accelerato delle immagini, che, complice la musica, garantisce un sicuro effetto comico. Il documentario segna una netta rottura nella produzione audiovisiva del PCI, prediligendo un registro satirico e un tono leggero, seppur aggressivo, rispetto alla più consueta impostazione seria, ideologica e drammaticamente polemica. In questo caso la creazione è vivace: a immagini di gare sportive varie, si alternano quelle di repertorio, per raccontare le malefatte e le promesse non mantenute della DC, di cui i suoi esponenti (Fanfani, Andreotti, Scelba, Stella, Valletta e altri) sono gli assoluti «campioni». A questi campioni in negativo sono anteposti i comunisti, campioni veri, che il commento dello speaker invita a votare. Il filmato, nonostante i suoi toni fortemente critici verso il governo, ottiene dalla Presidenza del Consiglio parere favorevole per la proiezione in pubblico, ma ad una condizione, cui si fa riferimento nel relativo documento, ovvero che «siano eliminate le sequenze che si vedono attraverso un televisore, ove compaiono sacerdoti e monache (comma a, b, art. 3 della legge 24 marzo 1923, n. 3247) in quanto suscettibili di turbare l'ordine pubblico»²⁹.

Alla rappresentazione della DC corrotta la Spes contrappone nel 1959 la pesante analogia del comunismo col fascismo. Nel filmato di fiction *Il trucco c'è e si vede* (1959)³⁰ compaiono dapprima due uomini, che, discutendo, si chiedono se siano vere o meno delle banconote prodotte da una macchinetta posseduta da un venditore ambulante. Colui che pensa siano false, per convincere l'altro, inizia un discorso sul rapporto tra realtà e apparenza. Ad esempio cita le false promesse, quelle che aveva fatto anni prima il regime fascista e quelle che fanno nel presente i comunisti. Le immagini di repertorio degli anni del regime, così, sono affiancate e raffrontate a quelle del presente, del comunismo nazionale ed internazionale. La realtà - si spiega nel filmato - è spesso molto diversa da quella che appare o da quanto certa politica voglia far credere. Il riferimento è alla propaganda comunista, accusata spesso dai cattolici di essere densa di falsità. I due protagonisti, quindi, si allontanano, fermandosi davanti ad un manifesto di De Gasperi, che invita a votare DC. Il filmato presenta dei caratteri

²⁷ *Progresso senza avventure* (1958), produzione: D.C. Spes, 17', b/n, sonoro.

²⁸ *I campionissimi* (1958), produzione: Sezione stampa e propaganda del PCI, 10', b/n, sonoro.

²⁹ Il testo del documento è riportato su <http://aamod.archivioluca.com>, nell'ambito della descrizione del filmato.

³⁰ *Il trucco c'è e si vede* (1959), produzione: D.C. Spes, 14', b/n, sonoro.

sostanzialmente tradizionali. Del 1960, invece, sono alcuni audiovisivi di propaganda decisamente innovativi nel linguaggio, che testimoniano il cambiamento dell'epoca e dei gusti del pubblico. Uno di questi è l'ironico e leggero *Carosello elettorale* (1960)³¹, realizzato per il PCI in occasione delle elezioni amministrative dai fratelli Taviani, affermati registi di cinema a soggetto. Lo stile è ormai dichiaratamente ispirato alla televisione: l'opera, il cui titolo rimanda al celebre *Carosello* televisivo, si compone di quattro sketch che sono ciascuno la parodia di uno spot pubblicitario. Come in precedenza, la DC è rappresentata come il partito della corruzione e dell'inefficienza amministrativa. Nel primo sketch, intitolato «L'ispettore Tok», un ispettore di polizia indaga su un furto in un appartamento, per scoprire che il colpevole del fatto è l'amministratore stesso. Quando il suo aiutante si complimenta con lui per la sua infallibilità, l'ispettore rivela contrito: «Non è esatto... anche io ho commesso un errore, ho votato DC». Nello sketch successivo, «Pantomime amministrative», si vede una macchina che è guasta e delle persone che tentano inutilmente di ripararla. Quando si apre il cofano ne escono dei palloncini sui quali ci sono scritte come «evasioni fiscali», «corruzione», «speculazioni» e «false promesse». Arrivano quindi due uomini, vestiti da operai, che conducono il veicolo ad un distributore di benzina su cui è impresso il simbolo del PCI. L'automobile, così, riparte. All'inizio del terzo sketch appare il cartello con la scritta «Questo no, ...tiè», che corrisponde alla risposta che puntualmente un cliente dà ad un negoziante quando gli propone la vendita di prodotti che presentano il marchio DC. Quando finalmente gli viene offerto un oggetto recante il simbolo del PCI l'uomo lo accetta di buon grado. Infine, nel quarto sketch «Brindisi al lavoratore», un uomo, riunito con la sua famiglia davanti ad una tavola imbandita, brinda, pronunciando frasi in rima, alle forze del lavoro, agli ideali della democrazia, alle parole d'ordine ed ai simboli del PCI. Se raffrontato ai documentari di propaganda comunisti dell'immediato dopoguerra, il filmato dei Taviani rivela tutta la sua modernità, non solo nello stile, che chiaramente si adatta alle esigenze di un pubblico più maturo ed abituato al linguaggio televisivo, ma anche nei contenuti. La polemica è pungente, la DC è rappresentata senza indugi come il partito della corruzione e la classica celebrazione dei temi cari al comunismo è sacrificata a vantaggio della satira più leggera. Originalissimo ed estremamente breve - appena un minuto - è, invece, *Cartoons* (1960)³², il filmato realizzato dalla propaganda democristiana. Nonostante il titolo, il cortometraggio non si presenta come un cartone. La cinepresa è collocata su un veicolo in movimento, quindi l'obiettivo inquadra esclusivamente una strada che è percorsa velocemente. Il mezzo, nonostante delle brusche frenate, non gira né a sinistra né a destra, ma sceglie di proseguire dritto. Lo speaker sottolinea: «Avanti, senza sbandate, né a sinistra, né a destra. Avanti e al centro con la Democrazia Cristiana!». Quindi compare lo scudo crociato in sovrapposizione. Un messaggio breve e d'effetto, giocato sulla metafora del centro come la dritta via da seguire, a fronte degli estremismi, destra e sinistra, considerati pericolosi. Lo spot può essere a ragione considerato un emblema del centrismo democristiano, fondato sul tenere il timone della politica saldo al centro del sistema.

Arriva l'anno 1963 e con esso il nuovo appuntamento delle politiche. È un voto difficile per la Democrazia Cristiana, che da alcuni mesi ha inaugurato col Partito Socialista la nuova fase politica del centrosinistra. Le elezioni si caratterizzano, in tal senso, per l'essere un banco di prova. Il centrosinistra nasce dalla volontà dei

³¹ *Carosello elettorale* (1960), regia: Paolo e Vittorio Taviani, produzione: PCI, 10'38'', b/n, sonoro.

³² *Cartoons* (1960), 1', colore, sonoro.

democristiani di offrire una risposta al desiderio di cambiamento espresso dalla società italiana degli anni sessanta, vivace ed in fermento per via del boom dell'economia. La nuova alleanza ovviamente non piace ai comunisti, che, abbandonati dai socialisti, si ritrovano totalmente isolati a sinistra. L'esito delle elezioni, però, premia il PCI, che ottiene il 25,3% delle preferenze, quasi tre punti percentuali in più rispetto al 1958. La DC, al contrario, perde quasi quattro punti, totalizzando il 38,3%³³. Per la difficile campagna elettorale, nei filmati di propaganda il Partito Comunista, come aveva fatto qualche anno prima la Democrazia Cristiana, sfrutta il modello, chiaramente televisivo, del discorso pronunciato davanti alla cinepresa direttamente agli elettori. A parlare per il Partito Comunista è il suo leader, Palmiro Togliatti, ma anche candidati di spicco nelle liste comuniste. Nell'*Appello di Palmiro Togliatti agli elettori* (1963)³⁴, realizzato da Ansano Giannarelli, affermato documentarista, si vede dapprima una sorta di introduzione, che rimanda ai simbolismi tradizionali del comunismo, con delle immagini fisse, che ritraggono gente comune, accompagnate dal celebre inno *Bandiera rossa*. Quindi appare il segretario del PCI, appesantito dagli anni ma ancora energico nell'eloquio, che, seduto dietro una scrivania, spiega agli elettori perché devono accordare la loro fiducia al PCI. Il leader comunista nel discorso, che legge da alcuni appunti, ripercorre le vicende politiche a partire dal 1948, quindi parla dell'attuale, contestato, centrosinistra e del futuro. Il suo indice è costantemente puntato contro la DC, il primo nemico dei comunisti italiani. Segue l'intervista a Carlo Levi, il celebre scrittore e pittore, che in quell'anno dà inizio alla sua carriera politica, candidandosi da indipendente nelle liste del PCI. L'intervista a Levi può essere anche letta come il ricorso, da parte del Partito Comunista, a testimonial per i propri audiovisivi, non diversamente da quanto faceva la Democrazia Cristiana. I testimonial del PCI, però, non sono i personaggi del cinema, del teatro o della musica, ovvero della cultura più popolare, che si ritrovano negli audiovisivi cattolici, ma sono espressione della classe intellettuale del Paese, a conferma della concezione alta della cultura dei comunisti. Non a caso, dello stesso periodo è un altro filmato del Partito Comunista, che ospita, sempre al fianco di Togliatti, un personaggio di spicco della cultura italiana, il pittore Renato Guttuso. Il documentario è *Togliatti e Guttuso ai siciliani* (1963)³⁵ e presenta due brevi discorsi, indirizzati ai siciliani, appunto, del segretario del PCI e del pittore, in cui spiegano perché bisogna votare per il PCI. La Spes, per quelle stesse elezioni, realizza una campagna elettorale con alcune importanti innovazioni. A seguito dei sondaggi sull'opinione pubblica italiana, condotti dallo psicologo motivazionista Dichter, da cui era emerso che nell'immaginario comune la DC fosse percepita come una vecchia matrona, la Spes imposta la campagna elettorale su una nuova rappresentazione del partito. L'immagine, condensata nel celebre slogan «La DC ha 20 anni», è veicolata da una giovane fanciulla, bella e sorridente, disegnata sui manifesti della campagna elettorale. La figura è sensuale, per la sua bellezza, e naif al tempo stesso. Riprende questo stesso spirito, di bellezza, freschezza, ingenuità e soprattutto giovinezza, il cortometraggio d'animazione *Gli anni felici continueranno* (1963)³⁶. Vi si vedono all'inizio immagini di primavera, con la grafica caratteristica degli anni sessanta ed il sottofondo di un brano musicale cantato, che riprende nel ritornello il titolo del

³³ S. Colarizi, *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*, op. cit., pp. 259-260.

³⁴ *Appello di Palmiro Togliatti agli elettori* (1963), regia: Ansano Giannarelli, produzione: Direzione PCI Roma, 17'53'', b/n, sonoro.

³⁵ *Togliatti e Guttuso ai siciliani* (1963), produzione: PCI, 18', b/n, sonoro.

³⁶ *Gli anni felici continueranno* (1963), regia: Pietro Cavallina, operatore: Duccio Guidotti, produzione: D.C. Spes, 8'25'', colore, sonoro.

cortometraggio. L'atmosfera è da fiaba. Compaiono farfalle che compongono delle rappresentazioni sullo schermo. Una di esse, volando, lascia come scia lo slogan «La DC ha 20 anni». La primavera è una metafora della stagione felice di progresso che vive il Paese, dopo i sacrifici del dopoguerra. L'Italia è descritta come una realtà giovane e così è il suo principale partito. Quindi il siparietto lascia lo spazio ad una storia che ha per protagonista un passerotto, che scappa di fronte alle insidie del comunismo, rappresentato da personaggi loschi. La farfalla lascia ancora una scia, stavolta per dire che il PCI è vecchio. Il cortometraggio, dunque, punta a rilanciare la giovinezza della Democrazia Cristiana attraverso un confronto con l'immagine più datata del Partito Comunista. Di questo stesso anno è anche un altro divertente film d'animazione prodotto dalla Spes, *Traguardo* (1963)³⁷, che sfrutta il tema dell'invito all'elettore a seguire la strada dritta, emblema della DC, senza prendere deviazioni pericolose, che rappresentano i partiti di destra e sinistra. Il cartone rimanda al filmato brevissimo realizzato nel 1960, *Cartoons*. La metafora è la stessa, ma a cambiare è la forma del racconto. Qui si vede un ometto che cammina su una strada dritta, contrassegnata da cartelli con scritti gli anni, che indicano lo scorrere del tempo. Quando arriva al punto in cui deve decidere dove svoltare, in corrispondenza del 1963, vede un gruppo di persone con cartelli inneggianti allo sciopero ed alla rivoluzione che proseguono in una direzione pericolosa. L'uomo sapientemente non li segue, difatti essi finiscono in un burrone. Quindi il protagonista, che ha le fattezze di un comune cittadino medio (un «brav'uomo» nel commento dello speaker), è raggiunto da altri due personaggi ambigui, uno che viaggia a bordo di un'auto, l'altro su un carro armato. Ciascuno inizia a riempirlo di promesse, che poi si rivelano false, per accaparrarsi la sua fiducia. Ma l'uomo non li ascolta, li lascia litigare, ognuno dalla propria posizione estrema. I due simboleggiano evidentemente la destra e la sinistra, alla luce del tipo di promesse che fanno e delle relative immagini che, nel cartone, ne rappresentano i contenuti. Il messaggio è quello di sempre: l'uomo che prosegue per il centro scampa i pericoli delle strade pericolose indicate dalle due ali del sistema politico. Discorso tanto più valido nel 1963, quando, iniziata l'epoca del centrosinistra, nemici della coalizione di governo diventano le destre estreme e la sinistra, ormai incarnata all'opposizione dal solo PCI. Torna in questo cartone anche il leit motiv delle false promesse degli altri partiti, cui la DC oppone le realizzazioni concrete fatte sin dal dopoguerra. Più convenzionale è, invece, un altro filmato Spes per le elezioni del '63, *Un voto inutile* (1963)³⁸, basato sulle classiche ragioni dell'anti-comunismo esposte attraverso un racconto di fiction che ha per protagonista Paolo Ricci. Questi è un comunista convinto, però, nel giorno delle elezioni è pian piano assalito da forti dubbi, che lo condurranno alla fine a votare DC. Le sue perplessità prendono corpo sullo schermo attraverso pregnanti immagini di repertorio, che fanno riflettere sul concetto di libertà proposto dal comunismo. Le parate nei Paesi dell'Est, le invasioni militari sovietiche, la miseria delle popolazioni che vivono nei regimi comunisti diventano orribili fantasmi che, aggirandosi nella mente e nella coscienza del protagonista, lo inducono a convincersi che sia più giusto votare DC. Il documentario nello stile e nei contenuti presenta un carattere molto tradizionale. Ritorna il racconto di finzione che ha per protagonista un uomo qualunque, che fa da specchio dell'Italia più popolare. Ritornano anche i toni anti-comunisti che, non diversamente dal 1948, fanno leva sulla paura, rappresentando il comunismo come il portatore della violenza e della barbarie, a fronte del partito cattolico, visto come

³⁷ *Traguardo* (1963), realizzazione: Cartoons Film, produzione: D.C. Spes, 4', b/n, sonoro.

³⁸ *Un voto inutile* (1963), regia: Pietro Cavallina, operatore: Duccio Guidotti, produzione: D.C. Spes, 20', b/n, sonoro.

emblema di stabilità e di difesa della millenaria civiltà italiana.

Nel 1964 la Spes produce un cortometraggio, per invitare a votare DC, davvero originale se raffrontato alla produzione audiovisiva politica corrente. Il filmato s'intitola *Teatro n° 15 - Prova Modugno* (1964)³⁹. Vi compare il celebre cantante italiano, in uno studio televisivo interamente bianco, con alle spalle un'orchestra disposta a semicerchio. La scena ricrea un senso di libertà per l'ampiezza degli spazi e la predominanza del bianco. Modugno dapprima racconta una barzelletta sul leader sovietico Kruscev, poi canta la canzone *Liberò*. Il filmato vuole rimarcare il valore e la bellezza della libertà di cui in Italia è garante la DC e, per contrapposizione, rimarcare l'assenza di questo concetto nei Paesi assoggettati al comunismo. Alla fine del cortometraggio compare lo scudo crociato con la scritta «vota DC». *Teatro n° 15 - Prova Modugno*, con la sua regia non convenzionale (ci sono riprese molto dinamiche, alcune anche dall'alto), appare un prodotto molto raffinato, che conferma come negli anni sessanta lo stile dei documentari di propaganda politica si sia evoluto notevolmente rispetto ai primi anni del dopoguerra. L'influenza della televisione e delle sue star, capaci di catturare facilmente l'attenzione del pubblico di massa, è più che mai evidente. La DC conferma di saper abilmente utilizzare a proprio vantaggio i riferimenti della cultura popolare, in cui essa si rispecchia, a differenza dei comunisti, che con tale cultura hanno un rapporto più complesso e controverso, di certo non riflessivo. Gli stessi autori di questo filmato, il regista Giuliano Biagetti e lo sceneggiatore Stelio Tanzini, realizzano nello stesso anno *Tribuna politica* (1964)⁴⁰, un cortometraggio di fiction dal chiaro contenuto anti-comunista, che, anche in questo caso, fa riferimento alla televisione e ai suoi modelli comunicativi. Vi compaiono un gruppo di attori che simulano una tribuna politica che si svolge in URSS. Le tribune politiche, trasmesse dalla Rai, in Italia andavano in onda fin dal 1961, con l'obiettivo di garantire ai partiti rappresentati in Parlamento uno spazio in tv, utile a presentare i propri programmi e gli argomenti della loro propaganda. Il cortometraggio fa proprio questo format televisivo, immaginando come sarebbe una tribuna politica in Unione Sovietica. Nel filmato a capo dell'assise si avvicendano i diversi leader di turno sovietici. Prima vi compare Stalin, poi Malenkov, quindi Kruscev e, infine, Breznev. Ciascuno di essi, parlando dell'operato dell'URSS e dei suoi rapporti internazionali, contraddice quanto affermato da chi lo ha preceduto. Alla tribuna assistono alcune persone, che appaiono chiaramente non libere nel porre domande ai capi. La fiction ricrea l'atmosfera di regime di terrore e di mancanza di libertà che si respira in URSS, oltre ad ironizzare sui continui dietro front e sulle contraddizioni di pensiero in cui la nomenclatura sovietica, dilaniata da guerre intestine, è incappata nel corso del tempo. Alla fine della trasmissione compare un annunciatore esterno, che spiega come quella sarebbe stata una tipica tribuna politica in Unione Sovietica, quindi, per contrasto, invita a votare la Democrazia Cristiana.

A questi documentari elettorali, dal carattere generale e più marcatamente ideologico, si affiancano quelli dedicati, in occasione delle amministrative, a specifiche realtà locali. Ad esempio, nel 1959, in vista delle amministrative dell'anno successivo, il PCI realizza *Milano 1959* (1959)⁴¹, un mediometraggio che mette a fuoco le criticità della città governata, in quel momento, dal sindaco Virgilio Ferrari e dalla sua amministrazione

³⁹ *Teatro n° 15 - Prova Modugno* (1964), regia: Giuliano Biagetti, soggetto: Stelio Tanzini, sceneggiatura: Stelio Tanzini, musiche: Domenico Modugno, produzione: D.C. Spes, 3'20'', b/n, sonoro.

⁴⁰ *Tribuna politica* (1964), regia: Giuliano Biagetti, soggetto: Stelio Tanzini, sceneggiatura: Stelio Tanzini, produzione: D.C. Spes, 5', colore, sonoro.

⁴¹ *Milano 1959* (1959), produzione: PCI, 37', b/n, sonoro.

centrista. Il filmato passa in rassegna le varie difficoltà che vivono le classi popolari milanesi, da quelle relative alla casa, passando per la viabilità e i servizi, fino alla scuola e allo sport. Il commento mette in luce i demeriti dell'amministrazione in carica e, al contempo, illustra le proposte dei comunisti, tutte miranti, recita lo speaker in chiusura, a «tutelare efficacemente l'interesse delle classi lavoratrici». Nel 1960, invece, la DC promuove la realizzazione di *Ieri, oggi, domani* (1960)⁴², che ripercorre quanto fatto dal partito nella città di Roma, chiamata alle urne per il rinnovo del Consiglio comunale. Nello stesso anno, il comitato provinciale di Perugia della Democrazia Cristiana realizza *La Dc merita fiducia* (1960)⁴³, per raccontare le realizzazioni positive del partito nella regione umbra alla vigilia del voto per le elezioni dei Consigli comunali e del Consiglio provinciale. Stesso leit-motiv per *Carrellate sul viterbese* (post 1955)⁴⁴, girato per le elezioni provinciali nella provincia di Viterbo. Il filmato, un mediometraggio, illustra i buoni proponenti della DC per il territorio, una volta che avrà conquistato il potere. Si parla delle infrastrutture stradali, dei progressi tecnici nell'agricoltura, dei servizi sanitari e della scuola, per evidenziare la crescita e l'efficienza garantite dall'amministrazione democristiana. Un filmato di propaganda elettorale è dedicato anche ai comuni montani italiani. S'intitola *Un comune di montagna* (1960)⁴⁵ e vi si racconta, con non poca retorica, della vita felice e genuina che si vive nelle piccole realtà montane. Attraverso la descrizione di una di queste comunità, di cui non è mai rivelato il nome, si illustrano i progressi registratisi nei comuni di montagna italiani. Una volta poveri ed isolati, essi, governati da efficienti amministrazioni (democristiane, è sottinteso), sono diventati più ricchi e capaci di operare in sinergia, riuscendo così ad accrescere l'economia ed i servizi. Gli abitanti non sono più soli, grazie alla vicinanza del comune, che offre risposte ad ogni esigenza. Da qui l'appello a riconfermare la propria fiducia alla DC: «la Dc merita fiducia», si dice nel commento, ripetendo lo slogan elettorale di quell'anno. È ipotizzabile che, come questi, molti altri siano stati i documentari girati, in ambito locale, dai partiti per fare propaganda elettorale, spesso anche dalle sezioni locali. Oggi però solo alcune di queste opere, come quelle appena citate, sono state individuate e conservate in archivio.

VI.2 L'anti-comunismo cattolico nella guerra fredda

La propaganda dei cattolici contro il comunismo non è legata solo ai momenti elettorali, ma rappresenta una costante nel discorso pubblico della DC e, nel caso degli audiovisivi, può essere addirittura considerata il comune denominatore alla base di tutti i filmati cattolici prodotti negli anni della guerra fredda. L'anti-comunismo e l'anti-sovietismo hanno radici lontane in Italia, in virtù del ruolo svolto dalla Chiesa, ostile al comunismo, dichiaratamente ateo e demolitore delle libertà religiose nelle realtà in cui esso attecchisce. Attutiti, nella fase dell'immediato dopoguerra, nel clima di pace internazionale e di cooperazione nazionale per la rinascita del Paese, l'anti-comunismo e l'anti-sovietismo riesplodono nel 1947, l'anno dello scoppio effettivo della guerra fredda. Prima di allora, nonostante il Vaticano avesse manifestato continua ostilità verso

⁴² *Ieri, oggi, domani* (1960), produzione: D.C. Spes, 12', b/n, sonoro.

⁴³ *La Dc merita fiducia* (1960), produzione: Spes, 22', b/n, sonoro.

⁴⁴ *Carrellate sul viterbese* (post 1955), soggetto: Italo Aquilani, riprese: Domenico Castiglione Humani, Aldo Carbonetti, assistenza tecnica: Giuseppe Mancini, produzione: D.C. Spes, 26'35'', b/n, sonoro.

⁴⁵ *Un comune di montagna* (1960), regia: Gian Giorobi, sceneggiatura: Gianni Romoli, commento: Gianni Romoli, fotografia: Rodolfo Isoardi, realizzato da: Rodolfo Isoardi, produzione: D.C. Spes, 17', b/n, sonoro.

l'URSS, i democristiani, in particolare il loro leader De Gasperi, avevano manifestato aperture sia verso l'Unione Sovietica, sia verso il PCI. De Gasperi coglieva della potenza sovietica segnali di possibile evoluzione verso la democrazia e guardava con interesse ad un sistema economico che garantiva maggiore giustizia sociale. Soprattutto, il leader democristiano vedeva nell'URSS un solido baluardo contro il nazismo ed il fascismo⁴⁶. Grande moderazione esprimeva anche nel giudizio sul PCI, invitando a fare le giuste distinzioni tra i comunisti sovietici e quelli italiani. De Gasperi voleva «cercare di separarli da un'influenza sovietica troppo condizionante e di inserirli nel disegno di una democrazia italiana fondata su valori cristiani, con la speranza di poterli poi utilizzare come tramiti per stimolare il cambiamento nell'universo sovietico»⁴⁷. Insomma, il leader DC si mostrava aperto al dialogo ed alla collaborazione coi comunisti, ritenuti parte integrante del difficile processo di ricostruzione. L'atteggiamento, però, muta radicalmente nel 1947, l'anno in cui De Gasperi fa il suo viaggio in America e il PCI fuoriesce dal governo di coalizione. Lo scenario internazionale è segnato dall'acuirsi della guerra fredda e tra i cattolici italiani diventa evidente l'impossibilità d'inserire i comunisti all'interno di un disegno politico cristiano⁴⁸. Lo scontro si radicalizza, anche alla luce dei chiari posizionamenti dei due partiti nello scacchiere internazionale diviso della guerra fredda. La Chiesa cattolica nel 1949 scomunica i comunisti. Insomma, la contrapposizione tra questi ultimi e i democristiani diventa insanabile.

Nella propaganda DC si addensano i motivi anti-comunisti, quasi sempre evidenziati attraverso immagini e parole forti, che evocano terrore. Anche i documentari fanno la loro parte. In essi l'anti-comunismo è declinato in racconti diversi, per tono e stile, ma pochi e ricorrenti sono i tratti negativi associati all'universo comunista. I Paesi di quella realtà politica sono descritti come regni del terrore, della mancanza di libertà, della miseria e della presenza asfissiante dello Stato. I racconti giocano tutti sulla la paura: la paura che una realtà del genere possa essere impiantata anche in Italia, qualora i comunisti prendessero il sopravvento. Gli esponenti del PCI, d'altro canto, sono perlopiù descritti come abili oratori, che fanno promesse mendaci di un mondo migliore, attraverso un linguaggio colto ed accattivante. Il paradiso in terra da loro propagandato, fatto di uguaglianza e giustizia sociale, però, si rivela nei fatti un inconsistente simulacro, dietro cui si cela ben altra realtà. L'invito continuo nella propaganda cattolica è, allora, a diffidare di loro, a tenere gli occhi aperti, di fronte all'indiscussa abilità dei rossi di irretire i più ingenui e di ingannare chi dà loro fiducia. In *Può capitare da noi* (1949)⁴⁹, ad esempio, è messo in luce il pericolo esistente che i comunisti, non diversamente da quanto accaduto in altri Paesi dell'Est Europa, strumentalizzino il socialismo a loro favore. Il messaggio è fatto passare attraverso un racconto di finzione, dallo stile decisamente neorealistico (non a caso interpretato da attori non professionisti), che ha per protagonista Giovanni, un sindacalista comunista. Giunto a capo del Sindacato unionista dei fornai e panificatori, di là dalle buone promesse iniziali, Giovanni intraprende una politica aggressiva, di controllo e repressione dei produttori del pane, che si traduce addirittura in arresti di alcuni fra essi e chiusure forzate di attività. Il documentario, dunque, riproduce in vitro, nell'ambito di

⁴⁶ Agostino Giovagnoli, *La cultura democristiana tra Chiesa cattolica e identità italiana*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1991, pp. 130-133.

⁴⁷ *Ivi*, p. 136.

⁴⁸ *Ivi*, p. 266-267.

⁴⁹ *Può capitare da noi* (1949), 11'20'', b/n, sonoro.

una piccola realtà italiana, un futuro possibile nel caso in cui i comunisti prendano il sopravvento. Attraverso l'evidenza del regime di terrore si scoraggiano gli spettatori ad avere fiducia in loro e si fa capire come non sia tanto lontano il rischio di un dominio comunista. Quanto accaduto nell'Est Europa, suggerisce il filmato, non diversamente «può capitare da noi». Anche *Accadde a Sopradisotto* (1950)⁵⁰ affida ad una storia di fiction il racconto di una pericolosa realtà possibile nel caso in cui i comunisti conquistino il potere. In realtà in questo filmato, ambientato in un non precisato futuro, si racconta della salita al governo, nell'immaginario paese di Sopradisotto, del PUP, il Partito Ultra Progressista. Ma non ci vuole molto a capire che questo fantomatico gruppo politico rappresenti metaforicamente il PCI. E esso è descritto come il partito dell'inefficienza amministrativa, del caos, del malcostume, che si traduce in disservizi per i cittadini. Lo mostrano, ad esempio, il tentativo, più volte fallito, di una coppia di contadini di registrare all'anagrafe la nascita della loro bambina, oppure il mancato miglioramento delle situazioni di malessere dei cittadini negli anni della consiliatura del PUP. Gli esponenti del partito sono descritti come violenti ed anti-democratici, oltre che come pessimi amministratori. Sul finire del filmato, per le tante malefatte commesse, il sindaco e il capo della sezione del partito sono arrestati, mentre una tabella mostra l'alta percentuale di sindaci, assessori e consiglieri comunali appartenenti al Partito Comunista condannati e denunciati per appropriazione indebita, falso e violenza carnale negli ultimi quattro anni. Da qui l'invito a votare per la Democrazia Cristiana, rappresentata, per contrasto, come il partito dell'ordine e dell'efficienza, della trasparenza e dell'affidabilità. Il tema delle false promesse, della contrapposizione tra il sogno e la realtà del comunismo è oggetto anche di *Trent'anni dopo* (1951)⁵¹, una fiction girata da Marcello Baldi per i Comitati Civici. Con un stile neorealistico, si racconta dell'umile vita in Italia di un operaio comunista, Giuseppe Santini. Poi, col pretesto di immaginare come Santini avrebbe vissuto in URSS, si fa un bilancio dei trent'anni dell'avvento del comunismo. Ne emerge che la vita in Italia, seppur misera, è comunque preferibile a quella che si vivrebbe nel regime sovietico, dove la povertà, il rigore e l'assenza di libertà la fanno da padrone. L'obiettivo del filmato, che non a caso è dedicato - si legge nei titoli di testa - «a tutte le vittime di una tragica favola», è evidenziare lo scarto esistente tra il sogno e la realtà della vita nei Paesi sovietici. Un conto sono le promesse allettanti che il comunismo fa, un altro è la realtà dei fatti, con cui nel filmato metaforicamente fa i conti l'operaio comunista.

La produzione di filmati di propaganda anti-comunista aumenta in maniera evidente nel 1956, epoca in cui letteralmente si scatena la furia ideologica contro i Paesi del socialismo realizzato. Il 1956 è, infatti, l'anno drammatico per il comunismo internazionale, a causa delle rivelazioni, durante il XX Congresso del PCUS, del rapporto Kruscev. Il neo segretario del partito comunista sovietico, denunciando i crimini di Stalin, fa conoscere al mondo il volto autentico della patria del socialismo. Kruscev, facendosi portavoce di un sentimento diffuso in parte del ceto dirigente sovietico, punta l'indice contro il culto della personalità e il regime totalitario, di violenza e di terrore, impiantati da Stalin negli anni precedenti, con l'obiettivo di favorire un rinnovamento nel sistema di potere. Ma le sue rivelazioni, assieme alla drammatica invasione dell'Ungheria in rivolta da parte dell'URSS pochi mesi dopo, scatenano disillusioni e polemiche, mettendo in serie difficoltà i partiti comunisti europei, costretti da quel momento a lottare con una pesante eredità, che lede la loro

⁵⁰ *Accadde a Sopradisotto* (1950), produzione: Ufficio Cinematografico D.C., 13', b/n, sonoro.

⁵¹ *Trent'anni dopo* (1951), regia: Marcello Baldi, produzione: Comitato Civico Nazionale, 20', b/n, sonoro.

credibilità. In Italia il 1956 segna fratture ed abbandoni all'interno del PCI. Gli accadimenti nefasti per il comunismo si traducono in un'occasione propizia per la propaganda avversa. Numerosissimi e taglienti sono i filmati realizzati dai cattolici. L'accesa polemica dei Comitati Civici colpisce prima di tutto Stalin. In *Idolo infranto* (1956)⁵² si racconta della fine del suo mito, ripercorrendone la storia con alcune immagini di repertorio, accompagnate da un commento pungente. Si vedono fotogrammi dell'Unione Sovietica quando Stalin era ancora in vita, poi si mostrano scene di commemorazione dei militanti comunisti alla sua morte. L'obiettivo è denunciare il vero volto del leader sovietico, il suo potere criminale e il sostegno incondizionato che a lui hanno dato i comunisti italiani. Molto simile nei contenuti è *Da Stalin a Kruscev* (1956)⁵³, prodotto dalla Spes. Il filmato, con immagini di repertorio accompagnate dal commento esplicativo dello speaker, racconta alcune vicende storiche internazionali per far luce sulla violenza del regime staliniano. Torna, anche in questo caso, la contrapposizione tra quello che si immaginava fosse Stalin, il suo mito, e quello che realmente il suo potere ha rappresentato in Unione Sovietica e nei Paesi assoggettati ad essa. Analogamente si dice in un altro cortometraggio della Spes, *Tre anni dopo* (1956)⁵⁴, che, a tre anni di distanza dalla morte di Stalin, riflette sulla sua figura ambigua, denunciando il culto della personalità che lo ha riguardato ed il regime di violenza che ha costituito. Con immagini di repertorio, dapprima si ripercorre la storia della nascita del comunismo sovietico, poi si giunge al racconto della lotta sanguinaria di Stalin contro i suoi avversari per conquistare il potere assoluto. Se ne mette in luce il falso pacifismo, spiegando che, dopo la guerra, nonostante gli accordi internazionali assunti, «pretese espansionistiche e mire egemoniche dello Stato sovietico» hanno minato la pace. Le sequenze successive mostrano, quindi, le invasioni sovietiche in vari Paesi dell'orbita comunista, a conferma dello spirito aggressivo che domina l'URSS e del falso pacifismo del suo leader. Alla falsità del mito di Stalin di affianca quella degli esponenti del Partito Comunista Italiano, che ne *Gli acrobati della menzogna* (1956)⁵⁵ sono definiti degli abili bugiardi, capaci di cadere sempre in piedi col loro eloquio ingannevole. Nei primi fotogrammi del filmato si vedono dei veri acrobati, quindi le immagini mostrano alcuni esponenti di spicco del PCI, come Scoccimarro e Pajetta. Nel commento, i vertici comunisti sono descritti come falsi propagandisti, assoggettati ad uno schema di potere rigido, che costringe loro stessi a credere in quanto gli viene imposto dall'alto. Le successive immagini di repertorio testimoniano le contraddizioni in cui incappano i comunisti e la mancanza di libertà di pensiero che li attanaglia, ma si sottolinea la loro capacità di camuffare sempre questi aspetti dietro una retorica efficace. Da qui l'invito, nemmeno tanto sottinteso, a diffidare di loro.

Diversi documentari spingono l'obiettivo della cinepresa molto lontano dal contesto nazionale, per descrivere le difficili condizioni di vita e la mancanza di libertà che stringono in una morsa i Paesi dell'Europa dell'Est e dell'Oriente, assoggettati al potere comunista. Ne *L'ora della verità* (1956)⁵⁶, attraverso veri documenti e testimonianze, si racconta delle drammatiche condizioni in cui si vive in Paesi come il Vietnam e la Cina. Si vedono profughi vietnamiti che scappano su povere imbarcazioni dalla zona occupata dai comunisti. Il racconto di quanto accade in Cina, invece, è trasmesso attraverso la

⁵² *Idolo infranto* (1956), produzione: Comitati Civici Nazionali, 14', b/n, sonoro.

⁵³ *Da Stalin a Kruscev* (1956), produzione: D.C. Spes, 25'5'', b/n, sonoro.

⁵⁴ *Tre anni dopo* (1956), produzione: D.C. Spes, 10', b/n, sonoro.

⁵⁵ *Gli acrobati della menzogna* (1956), produzione: D.C. Spes, 10', b/n, sonoro.

⁵⁶ *L'ora della verità* (1956), produzione: D.C. Spes, 8'40'', b/n, sonoro.

vicenda di un medico italiano scampato alla tirannia comunista, dopo essere stato arrestato dal regime, e a quella di cinque ufficiali cinesi che hanno scelto la libertà in Italia. Infine, le immagini mostrano l'accoglienza amorevole sul territorio italiano di alcuni clandestini fuggiti dalla tirannia comunista. In *Lunedì di Pasqua* (1956)⁵⁷, invece, lo sguardo è rivolto alla Germania dell'Est. Il filmato è basato su una sapiente contrapposizione di immagini, che esplicita le differenze in termini di libertà tra i Paesi dell'Europa occidentale e quelli dell'Est. Il pretesto narrativo per veicolare questo messaggio è offerto dal lunedì di Pasqua citato nel titolo, un giorno - si spiega nel filmato - dedicato in ogni Paese europeo alle gite fuori porta. Così si susseguono immagini, più simili a quelle di un documentario turistico, che illustrano le varie forme di svago prescelte in ogni Stato, con le relative tradizioni culinarie. Il senso della libertà è trasmesso attraverso le molteplici opzioni presentate, tra cui ciascuno può scegliere senza condizionamenti, ma solo in base al proprio gusto. Nella Germania comunista, invece, si vedono persone che assistono ad adunanze politiche e partecipano a marce. In quel Paese, spiega lo speaker, la gioventù è irreggimentata e la libertà di esprimersi o di decidere liberamente non esiste. Il contrasto è rappresentato al meglio attraverso la giustapposizione di immagini del cammino libero degli occidentali nella giornata di festa e quelle delle schematiche parate militari dell'Est. Alla Germania comunista è dedicato nello stesso anno anche *Berlino 17 giugno - Resoconto dell'insurrezione operaia per la libertà* (1956)⁵⁸, che ripercorre le drammatiche ore della ribellione dei Tedeschi assoggettati al regime comunista e la successiva, sanguinosa, repressione del potere. Gli eventi fanno riferimento al 1953, quando alcuni operai di quella città chiedono un aumento dello stipendio. La loro richiesta si trasforma presto in una protesta sindacale, a sua volta tramutata in rivolta sociale. Tutta Berlino Est è invasa dalla mobilitazione e dalla violenza, scatenata dai cittadini ribelli, in protesta contro l'asfissiante potere comunista. Le immagini del documentario, commentate da uno speaker, rivelano il dramma dei Paesi dell'Est e quello della Germania, divisa in due tra Oriente ed Occidente. Anche in *Una storia da ricordare* (1958)⁵⁹ le sequenze raccontano delle numerose ribellioni dei Paesi comunisti represses nel sangue dall'Armata rossa. Il filmato mette a confronto le immagini della lenta, ma proficua, ricostruzione dell'Italia nel dopoguerra e quelle dell'edificazione del regime di terrore in URSS nello stesso periodo. Paurosi fotogrammi ritraggono l'Ungheria in rivolta, i carri armati sovietici e poi ancora l'insurrezione operaia di Poznan, in Polonia. Ad esse sono contrapposte quelle della rinascita italiana, che raccontano di un Paese pacificato e dinamico nel cambiamento. Le facce tristi di anziani e donne sovietici concretizzano le sofferenze di quel popolo, che subisce un regime non voluto, mentre l'operosità degli Italiani manifesta il loro benessere. Neppure la morte di Stalin pone fine a tutto questo. Lo speaker commenta come nulla sia cambiato dall'avvento al potere di Kruscev, nonostante la denuncia dei crimini del suo predecessore. Il clima di omertà e rigore si respira anche nel PCI, al punto che non manca chi abbandona il partito o ne è espulso.

La propaganda contro il comunismo non è veicolata solo attraverso filmati dal tono serio e drammatico. A quelli sinora descritti, caratterizzati da immagini di repertorio e commenti austeri, si affiancano opere dal carattere più disimpegnato e dal tono satirico. A partire dal 1958 diversi sono gli audiovisivi di questo tipo realizzati dai cattolici. Uno

⁵⁷ *Lunedì di Pasqua* (1956), produzione: D.C. Spes, 10'49'', b/n, sonoro.

⁵⁸ *Berlino 17 giugno - Resoconto dell'insurrezione operaia per la libertà* (1956), produzione: D.C. Spes, 10'35'', b/n, sonoro.

⁵⁹ *Una storia da ricordare* (1958), produzione: D.C. Spes, 16', b/n, sonoro.

tra essi presenta la forma, nuova per questo genere di filmati, del cartone animato. Si tratta del vivace e divertente *Belle ma false* (1958)⁶⁰, che ha per protagonista un personaggio tarchiato e dall'inconfondibile accento russo, di nome Palmiro. È il leader del PCI, rappresentato come uno strenuo difensore delle opere e degli uomini di potere sovietici, a fronte di una realtà ben diversa da quella da lui raccontata. Di Palmiro lo speaker del cartone racconta che non vuole riconoscere la realtà dei fatti in Italia e che, perciò, nega ai suoi militanti le tante realizzazioni del governo democristiano. Così, si coglie l'occasione per fornire alcuni dati del lavoro della DC: si illustrano i numeri, tutti indice di crescita, della riforma agraria, del Piano Fanfani per gli alloggi e della Cassa per il Mezzogiorno. Alla fine, sconfessato nelle sue bugie, l'ometto è costretto a scappar via. Dello stesso anno e, come il precedente, prodotto dalla Spes, è il pungente *Il compagno Gnocco Allocco* (1958)⁶¹, che racconta degli ingenui che si lasciano ingannare dalla propaganda comunista. Li rappresenta il protagonista della fiction, Gnocco Allocco, un omone dall'aspetto poco intelligente, il quale dopo aver ascoltato un comizio si lascia irretire dalle belle parole di un politico comunista. Il cortometraggio, assai ironico, utilizza la metafora del pesce che abbocca per descrivere la condizione di Gnocco Allocco e di quelli che, come lui, si lasciano ingannare dalle menzogne e dalle promesse raccontate dai comunisti. Le metafore sagaci si rincorrono numerose nelle immagini e nel commento ironico dello speaker. Il messaggio esplicitato chiaramente è che i comunisti approfittano dei più ingenui, che considerano poco intelligenti, e che mettono loro nella condizione di agire acriticamente una volta che sono diventati attivisti del partito. Perciò, tali uomini rappresentano una risorsa per il PCI, «l'asso nella manica del comunismo», di cui esso si serve per i propri malevoli scopi.

Nei filmati di propaganda democristiana i comunisti sono rappresentati prevalentemente come venditori di promesse false ed abili retori che ingannano l'elettorato. Viceversa, nei documentari del PCI si mette in luce, soprattutto dalla seconda metà degli anni cinquanta, la corruzione che alberga nel partito cattolico. C'è però un filmato di propaganda della DC, realizzato per le elezioni dell'Assemblea Regionale Siciliana del giugno 1959, in cui si allude insolitamente alla corruzione del Partito Comunista. In realtà l'audiovisivo fa riferimento ad una circostanza politica del tutto particolare, ovvero al governo regionale siciliano del democristiano Silvio Milazzo, che un anno prima era stato eletto presidente della giunta regionale con i voti dei partiti di estrema destra e sinistra. Il filmato, intitolato *Cinegiornale siciliano* (1959)⁶², ha un tono molto polemico, volto a dimostrare il legame losco che unisce nell'alleanza politica pro Milazzo partiti ideologicamente così lontani tra loro, come PCI e MSI. Scopo del documentario è perciò convincere l'elettorato siciliano a diffidare di essa alla prossima chiamata al voto. Immagini documentaristiche e brani di finzione raccontano, in vari servizi separati, della scalata al potere di Milazzo, dei suoi presunti affari sporchi, sottolineati da un commento ironico e da alcuni brani musicali da circo. Le accuse di corruzione, mostrate in scene di fiction che simboleggiano l'occupazione degli spazi del potere e gli affari fatti in danno della popolazione siciliana, s'intessono con i tradizionali motivi dell'anti-comunismo. Si parla di un temibile «asse Palermo-Mosca» e dunque di un'influenza oscura sul governo siciliano del diktat sovietico. Insomma, pare che l'anti-comunismo, pur nell'ambito di un filmato incentrato sulla

⁶⁰ *Belle ma false* (1958), produzione: D.C. Spes, 5', colore, sonoro.

⁶¹ *Il compagno Gnocco Allocco* (1958), organizzazione: Fulvio Lucisano, produzione: D.C. Spes, 12', b/n, sonoro.

⁶² *Cinegiornale siciliano* (1959), produzione: D.C. Spes, 9'30'', b/n, sonoro.

figura ambigua di Milazzo, sia prioritario. Lo dimostra lo slogan finale del filmato, che indicando ai siciliani a chi dare la propria fiducia alle elezioni, recita: «Difendiamo la Sicilia dal Comunismo perché la Rinascita continui».

VI.3 La guerra e la pace

Dopo la fine della seconda guerra mondiale una delle rassicurazioni più importanti che la classe politica sente di dover fare al Paese è quella di farsi garante di una pace duratura, che sia la base per un futuro di crescita e serenità. Eppure, la guerra fredda bussava presto alle porte dell'Italia. Il Paese si trova nella difficile condizione di far parte della sfera d'influenza americana e di avere, al contempo, il più forte partito comunista d'Europa. La DC e il PCI, non senza contraddizioni, divengono ciascuno emissario in Italia di una delle due superpotenze che dominano il mondo, incarnandone valori e ideali. La guerra fredda, così, diventa più che mai tangibile nel Paese. I comunisti ed i cattolici si scambiano la medesima accusa di essere asserviti alla potenza straniera, di farne gli interessi e di condurre l'Italia sul baratro di una nuova guerra. Diffusa è l'immagine del nemico interno, di derivazione fascista, ovvero colui che, legato allo straniero, tesse nel segreto una trama contro la propria nazione⁶³. Il Partito Comunista dipinge gli USA come un Paese aggressivo ed immorale, luogo di un capitalismo iniquo, pronto a fare guerra al mondo per la propria insaziabile fame imperialistica. Di contro, i cattolici rappresentano l'URSS come lo Stato del terrore, delle libertà negate, la potenza barbara e bellicosa in agguato sull'Occidente. I due partiti, così, finiscono col rivolgersi la stessa accusa, quella di mettere a rischio la pace e di essere responsabili del coinvolgimento del Paese in una nuova guerra. Nel 1949 l'Italia entra a far parte del Patto Atlantico, siglando definitivamente l'alleanza militare con gli Stati Uniti e col blocco occidentale. In un clima internazionale di crescenti tensioni tra i due blocchi, la Democrazia Cristiana sceglie di far aderire ufficialmente l'Italia al patto militare nato per arginare la potenza del colosso sovietico. Ma il trattato innesca un'opposizione strenua da parte delle sinistre, che conducono un'accesa battaglia in Parlamento e diverse forme di mobilitazione nel Paese. Resistenze all'ingresso dell'Italia nel Patto Atlantico sono manifestate anche all'interno della stessa DC e dei partiti ad essa alleati, da parte di chi, a fronte di una sanguinosa guerra da poco finita, non accetta la sigla di un nuovo patto militare e vede in esso l'ostacolo definitivo ad una ripresa del dialogo con le sinistre⁶⁴. Queste ultime cavalcano il dissenso mettendo in piedi una grande mobilitazione: contro la ratifica del Patto si raccolgono firme, si organizzano scioperi con l'appoggio dei sindacati e si promuovono marce e convegni. I comunisti incoraggiano addirittura la nascita di un movimento, i Partigiani della pace. Le sinistre riescono in tal modo a porsi come paladine della concordia tra i popoli ed a raccogliere, su questo punto, consensi nell'opinione pubblica, in particolare tra gli intellettuali, anche grazie ad ulteriori iniziative analoghe negli anni successivi⁶⁵. Da questo momento la pace diventa un tema destinato ad essere continuamente richiamato, per più di un decennio, nell'agenda politica italiana.

I documentari di propaganda del PCI si fanno interpreti di questa ondata di

⁶³ Cfr. Angelo Ventrone, *Il nemico interno. Immagini e simboli della lotta politica nell'Italia del '900*, Roma, Donzelli Editore, 2005.

⁶⁴ Aurelio Lepre, *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1943 al 1998*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 123.

⁶⁵ Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, Firenze, Giunti, 1985, p. 98.

mobilitazione e ne raccolgono, nelle immagini riprese direttamente dalla realtà, la forza dirompente. Il primo filmato dedicato a questo tema è *Gioventù in marcia* (1949)⁶⁶, girato il 10 luglio 1949 a Roma, in occasione di una manifestazione per la pace promossa dall'Alleanza giovanile italiana. Una fiumana umana, composta soprattutto da giovani armati di bandiere, striscioni e cartelli inneggianti alla pace, attraversa la capitale. Compare spesso il simbolo della colomba, di cui le sinistre si appropriano da questo momento, come emblema inconfondibile di pace. Notevole la presenza delle donne, volutamente sottolineata nelle immagini: la pace, infatti, nell'immaginario simbolico dei comunisti è spesso associata alla femminilità. Tale binomio, che appare anche in altre produzioni audiovisive del PCI, non sembra essere allo stesso modo presente, invece, nei filmati cattolici e, dunque, nella relativa cultura⁶⁷. Il documentario mostra delegazioni e associazioni giovanili provenienti da tutta Italia e anche dall'estero. Poi il corteo termina in un grande comizio a piazza San Giovanni, cui prendono parte Enrico Berlinguer, segretario dell'Alleanza giovanile, la delegata americana Francis Demon, il delegato giovanile cinese Lian Ken e quello russo Sergej Romanovsky, tutti d'accordo nell'affermare che i giovani vogliono la pace. Il commento, dal carattere ufficiale e trionfalistico (che ricorda tanto quello dei cinegiornali Luce), sottolinea la grandezza della manifestazione, definendola «monito per i nemici della libertà e della pace». A fronte del rafforzarsi del binomio sinistre-pace, la DC si affretta a definire il Patto Atlantico come un accordo dal carattere difensivo, a garanzia di pace duratura per l'Italia, e attribuisce la responsabilità della nuova corsa agli armamenti alla potenza sovietica. La propaganda raccoglie e divulga questo messaggio, affinché in molti si convincano che l'ingresso nella NATO sia stata la scelta più giusta. Al contempo si cerca di rafforzare il legame di amicizia tra gli Italiani e la superpotenza americana. Esistono alcuni documentari cinematografici, prodotti dalla Spes, che affrontano questi temi. In *Perché dobbiamo difenderci* (post 1950)⁶⁸ si spiegano le ragioni della scelta di aderire al Patto Atlantico, offrendo una versione unilaterale dei motivi dello scoppio della guerra fredda. Il documentario, costituito da immagini di repertorio commentate da uno speaker, ripercorre la storia degli ultimi anni, a partire dall'immediato dopoguerra. Dagli eventi narrati emerge che la volontà dell'Occidente di affermare la pace e la concordia sia stata osteggiata dall'aggressività dimostrata dall'URSS. La tesi di fondo del filmato, allora, è che l'Occidente si è riarmato non per fare la guerra, ma per difendersi dai sovietici, che hanno violato gli accordi di pace e cooperazione assunti subito dopo la guerra. A dimostrazione della bonarietà dell'alleato americano, lo speaker cita gli aiuti del Piano Marshall, grazie ai quali è stato possibile per l'Italia cominciare la ripresa. Il documentario, realizzato negli anni cinquanta, ricorda molto un cinegiornale Luce dell'epoca di regime. Il tono del commento, celebrativo e retorico, e il punto di vista unilaterale sono gli stessi. Cambiano solo le immagini che, in questo caso, si riferiscono tutte ad episodi del dopoguerra. Questo, assieme ai successivi documentari della DC, è stato notato, «sembrano accusare il colpo di una immagine che associa la sinistra alle più genuine intenzioni pacifiste e il tono appare a tratti di giustificazionismo per le scelte di riarmo e di alleanza con gli Usa. Si replica battendo su due tasti: la necessità

⁶⁶ *Gioventù in marcia* (1949), produzione: PCI, 7', b/n, sonoro.

⁶⁷ Mauro Morbidelli, *La colomba contesa. Appunti di lavoro sul pacifismo nella comunicazione audiovisiva del Pci e della Dc*, in Marco Bertozzi (a cura di), *Annali 8. Schermi di pace*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 2006, p. 33.

⁶⁸ *Perché dobbiamo difenderci* (post 1950), produzione: Ufficio cinematografico della Democrazia Cristiana, 13'40'', b/n, sonoro.

inevitabile di difendersi da una possibile aggressione comunista e la falsità della propaganda rossa»⁶⁹.

Accanto ai documentari che raccontano della tensione bellica tra i due blocchi, ce ne sono alcuni che hanno l'obiettivo di far conoscere più da vicino agli Italiani l'alleato americano, le città in cui vive e la cultura che lo riguarda. In questo tipo di opere si legge tra le righe il tentativo di avvicinare le due culture così lontane e di smentire alcuni luoghi comuni negativi, che riguardano gli Stati Uniti, diffusi tra gli Italiani anche per effetto della propaganda avversaria. Ad esempio, in *Noi italiani d'America* (1952)⁷⁰, un cortometraggio di finzione, si racconta di come vivono alcuni Italoamericani nella città di Cleveland. Il pretesto è utile per mostrare quanto si stia bene nelle città statunitensi e per testimoniare l'esistenza di fortissimi legami comunitari tra le persone, allo scopo evidentemente di mettere in discussione il luogo comune del forte individualismo degli Americani. Il filmato è rivolto a tutti gli Italiani che hanno parenti emigrati a Cleveland, affinché sappiano - è esplicitato nei titoli di testa - «come vivono in una tipica città americana». Dapprima si vede un giornalista che, in Italia, pone delle domande ad un italiano emigrato a Cleveland. Questi inizia a raccontare e le sue parole richiamano immagini girate in quel posto. Si vede la città, bella, ordinata, ricca e piena di servizi. Si racconta di come vivono i suoi abitanti, divisi tra lavoro e tempo libero. Si insiste su come ciascuno di essi, pur avendo poco tempo a disposizione, dedichi una parte della propria giornata al volontariato. La parola ricorrente nel filmato è «senso di collettività», che l'emigrato italiano ripete più volte per descrivere la città che lo ha accolto. Nell'opera si fa anche riferimento ai tanti connazionali che vivono in quella città, come mostrano i numerosi cognomi italiani citati. Anche questo appare uno stratagemma per avvicinare le due realtà, per annullare le distanze e le differenze culturali tra i due Paesi amici. Questo audiovisivo è gemellato ad un altro (uguali sono i credits), *Uomini su automobili* (1952)⁷¹, allo stesso modo realizzato con immagini girate negli Stati Uniti. Il cortometraggio ha una singolare prospettiva: la voce narrante, insolitamente femminile, è quella di un'auto italiana portata in America. Il filmato ha lo scopo di esaltare il fordismo e la produzione di massa, nel tentativo di presentarlo come un modello da imitare anche in Italia. La voce narrante racconta come negli Stati Uniti le auto siano numerosissime, giacché in molti possono permetterselo. La ricchezza generale - è spiegato - è una conseguenza della forza dell'industria, che dà lavoro a tanti. A sua volta, la potenza industriale deriva dalla produzione di massa, che consente di fabbricare prodotti su larga scala abbassando i costi. Perché i beni siano venduti è necessario che ce ne sia una grande richiesta: così, molto spesso negli Stati Uniti i più benestanti acquistano prodotti nuovi, non aspettando che i vecchi diventino inutilizzabili per l'usura, ma, piuttosto, rivendendoli. In aggiunta si precisa come la forza dell'industria nasca dall'assenza di scioperi: operai e datori di lavoro, mossi dall'obiettivo comune di aumentare la produzione, preferiscono trovare un accordo su ogni controversia, piuttosto che interrompere il ciclo di lavorazione. Senza veli, *Uomini su automobili* si presenta come un elogio acritico del capitalismo e del fordismo. Il filmato mette in luce i soli aspetti positivi di questo sistema socio-economico, col chiaro intento di farlo conoscere, apprezzare ed imitare dagli Italiani. È noto quanto il popolo

⁶⁹ M. Morbidelli, *La colomba contesa*, op. cit., p. 35.

⁷⁰ *Noi italiani d'America* (1952), regia: Marino Girolami, operatore: Mario Bonicatti, produzione: Cinespes, 9'30'', b/n, sonoro.

⁷¹ *Uomini su automobili* (1952), regia: Marino Girolami, operatore: Mario Bonicatti, produzione: Cinespes, 8'50'', b/n, sonoro.

italiano, abituato per cultura al risparmio e all'accumulazione del denaro, piuttosto che all'accumulazione di beni, abbia manifestato forti resistenze verso il modello consumista, che, d'altro canto, gli Americani con la loro propaganda cercavano in tutti i modi di far attecchire sin dal loro sbarco in Italia. Questo cortometraggio, prodotto dall'ufficio di propaganda della DC, tenta di scardinare la mentalità italiana, sebbene è noto quanto la stessa classe dirigente cattolica, per ragioni etiche e culturali, non abbia mai guardato totalmente di buon occhio al sistema capitalista.

La ricchezza e la potenza americana esercitano un appeal notevole sugli Italiani del dopoguerra. Il popolo uscito affamato e povero da un conflitto crudele non può che guardare con desiderio ed ammirazione al colosso d'oltreoceano. Subito dopo la guerra la speranza di una rinascita si lega agli aiuti del Piano Marshall, che la DC garantisce al Paese attraverso l'alleanza con gli Stati Uniti. Viceversa, è stato spesso notato, l'Unione Sovietica, per il tramite del PCI, non ha nulla da offrire in confronto. Nell'immaginario italiano, così, si incide con forza l'immagine degli USA come eldorado, terra promessa, mondo di benessere cui aspirare. Nessuno di questi caratteri, invece, è attribuito all'Unione Sovietica. Il mito americano, anche per questa ragione, è quello che si diffonde con maggior forza nel Paese e della sua immagine positiva certamente beneficia in maniera indiretta anche la Democrazia Cristiana. In molti filmati della DC ricorrono le immagini delle navi americane cariche di aiuti, che arrivano nei porti italiani. Esse sono simbolo di rinascita, di ricchezza, nonché di fratellanza tra i due popoli. C'è un caso, tuttavia, in cui la nave colma d'aiuti che solca i mari verso l'Italia non è americana, ma sovietica. Si tratta di quella della missione Timiriachev, giunta in occasione di un evento drammatico che funesta la penisola, l'alluvione del Polesine del 1951. Il PCI ovviamente non si lascia sfuggire l'occasione di immortalare un momento tanto importante, che simboleggia la grande generosità dei compagni sovietici. Nel documentario *Alluvione nel Polesine* (1951)⁷² sono documentati gli arrivi degli aiuti e le manifestazioni di amicizia tra Italiani e Sovietici. Il filmato dapprima si sofferma sulle immagini di orrore dei paesi allagati dal Po in piena, dei profughi che cercano dimora, dei primi aiuti che arrivano dall'Italia. Poi si mostra, con una certa retorica, l'arrivo della colossale nave Timiriachev a Genova. Vi salgono a bordo Giuseppe Di Vittorio e Maria Maddalena Rossi, presidente dell'UDI. Gli onori ed i ringraziamenti si rincorrono, la folla italiana esulta nel porto. La delegazione sovietica, accolta calorosamente dagli sfollati, visita poi le zone alluvionate del Polesine, mentre nel porto di Genova si scaricano casse contenenti trattori, macchine agricole e varie derrate alimentari. Si salda l'amicizia tra i due popoli, testimoniata da manifestazioni di condivisione e solidarietà reciproche. Col filmato il PCI mira a trasmettere l'immagine della potenza e, al contempo, dell'umanità dell'URSS, con l'obiettivo non secondario di scardinare la rappresentazione più negativa del colosso orientale fornita dagli avversari⁷³. A costoro, che dipingono l'Unione Sovietica come potenza aggressiva e minacciosa, i comunisti contrappongono le sue azioni di cooperazione e di pace.

Il PCI cavalca a lungo il tema della pace, ponendosi come il paladino in difesa di quest'ultima nel contesto nazionale e accusando al contempo i democristiani di appoggiare la corsa agli armamenti degli USA, che spinge il mondo verso il baratro di

⁷² *Alluvione nel Polesine* (1952), produzione: PCI, 24', b/n, sonoro.

⁷³ Allo stesso episodio dedica un documentario, dal carattere molto celebrativo, anche la Cgil. *La missione del "Timiriachev"* (1952) (regia: Gillo Pontecorvo, produzione: Cgil, 24', b/n, sonoro) racconta analogamente dell'arrivo degli aiuti sovietici a Genova con la colossale nave e della calda accoglienza ricevuta. Il film si conclude con la partenza dei trattori per i centri colpiti dall'alluvione.

una possibile guerra atomica. Nel 1958 il partito realizza due documentari per le elezioni politiche incentrati su questo tema, *Gli uomini vogliono vivere* (1958)⁷⁴ e *Gli uomini vogliono la pace* (1958)⁷⁵ (il primo corrisponde, in realtà, ad un lungo brano estrapolato dal secondo). Il PCI invita gli Italiani a votare per chi negli anni ha dimostrato di volere la pace a tutti i costi e chiede per il Paese lavoro e sicurezza. Viceversa, imputa ai democristiani la colpa di aver sottoscritto la politica militare aggressiva statunitense e di aver a propria volta speso risorse nazionali preziose per gli armamenti. Ne *Gli uomini vogliono vivere* si palesa lo spettro terrificante di una guerra atomica, di cui gli unici responsabili sono ritenuti gli Stati Uniti. Da una prospettiva chiaramente unilaterale, si ricostruisce la storia recente per dimostrare come ad una politica di corsa agli armamenti degli USA si siano contrapposte, da una parte, mobilitazioni popolari per la pace e, dall'altra, iniziative dell'URSS per scongiurare lo scoppio di un nuovo conflitto e per favorire il disarmo. «Gli Usa costruiscono i missili, l'URSS lancia i satelliti», sottolinea lo speaker. Il tono del commento è polemico e a tratti preoccupato quando allerta sulla possibile sciagura di un nuovo conflitto mondiale combattuto con le potentissime armi atomiche. Accuse gravi sono rivolte anche alla DC, che, a capo del governo del Paese, ha sprecato risorse per gli armamenti, sottraendole ai bisogni degli Italiani. A supporto di questa tesi scorrono immagini di denuncia delle urgenze del Paese, tra cui le difficili condizioni di vita e la miseria del Mezzogiorno. Quindi, il filmato si conclude con un accorato appello a votare PCI. Il documentario, pur ottenendo il nulla osta, subisce tagli. Nella risposta della Presidenza del Consiglio alla domanda di revisione, fatta da Pietro Ingrao, per la proiezione pubblica del film e il nulla osta, infatti, si legge:

«Revisionato il film il giorno 6 maggio [1958] si esprime parere favorevole alla programmazione a condizione che sia tolta l'inquadratura con la cartina d'Europa e le frecce partenti dai vari paesi occidentali che si dirigono sull'Unione Sovietica che ne sarebbe il bersaglio (comma b art. 3 della legge 24 sett. 1923 n. 3287), in quanto materia che può turbare i buoni rapporti internazionali.»⁷⁶

Ne *Gli uomini vogliono la pace*, incentrato sugli stessi temi, ma di misura più lunga, si ricordano agli spettatori i drammatici conflitti bellici più recenti. Le immagini ripercorrono la guerra di Corea, quella colonialista d'Indocina, l'aggressione inglese a Suez, gli incidenti e le repressioni a Cipro e in Grecia, la lotta degli Algerini per la propria indipendenza. Tutti questi scontri vengono rappresentati come il frutto dell'aggressione da parte delle potenze imperialiste occidentali in danno delle popolazioni locali, che, oppresse dall'occupante, sono costrette a ribellarsi per riconquistare la propria libertà. Scorrono poi immagini del riarmo dei Paesi occidentali, come la Germania Ovest: si vedono missili e scienziati al lavoro per costruire le bombe ad idrogeno. Il commento evoca la paura dell'esplosione di una nuova guerra e le parole sono enfatizzate da immagini terribili della seconda guerra mondiale e dello scoppio della bomba atomica in Giappone. Alla potenza militare degli USA si contrappone quella tecnologica dell'URSS. Mentre in Occidente si costruiscono armi e così si prepara la morte, si lascia intendere, in Unione Sovietica la scienza è al servizio della tecnica e quindi di una vita migliore. Si vedono le immagini del lancio di satelliti russi, di sperimentazioni di aerei automatici e della preparazione del grande viaggio sulla Luna. Quindi, si rievoca il ruolo del PCI, sostenitore della politica di pace sovietica e si

⁷⁴ *Gli uomini vogliono vivere* (1958), produzione: Sezione stampa e propaganda del PCI, 8', b/n, sonoro.

⁷⁵ *Gli uomini vogliono la pace* (1958), produzione: Sezione stampa e propaganda del PCI, 20', b/n, sonoro.

⁷⁶ Il testo del documento è riportato su <http://aamod.archivioluca.com>, nell'ambito della descrizione del filmato.

rinnova l'appello agli Italiani a votare comunista. La tesi del Partito Comunista che vuole l'URSS come il Paese che difende la pace ritorna insistente in questi anni. Parallelamente all'avanzata del clima di distensione, nella propaganda comunista si sottolineano le azioni meritorie dell'Unione Sovietica nella direzione della cooperazione internazionale, mettendo chiaramente tra parentesi quelle, pur esistenti, contrarie a questa direzione. Favorevole a trasmettere un'immagine positiva in tal senso dell'URSS può essere considerato anche il documentario *Gronchi nell'Unione Sovietica (1959)*⁷⁷. Il filmato mostra la visita in URSS del Presidente della Repubblica italiana e la relativa accoglienza ricevuta. Si vedono le sequenze in cui il capo dello Stato giunge all'aeroporto di Mosca, poi quelle in cui, all'Università, riceve la laurea ad honorem in legge. Gronchi e Kruscev sono immortalati nella classica stretta di mano e, poco dopo, nella sala gialla del Cremlino si assiste alla firma di un accordo culturale tra Italia e URSS. Il legame culturale tra i due Paesi è sottolineato anche dalla visita di Gronchi all'Ermitage di Leningrado, dove sono esposti quadri di Tiziano, Raffaello, Leonardo. Italia e URSS, suggerisce il filmato, non sono così lontane e i sovietici sono amici del popolo italiano.

Se negli anni della distensione i comunisti provano a lanciare, seppure da una posizione sostanzialmente faziosa, qualche segnale di dialogo, i democristiani si mostrano ancora legati all'anti-comunismo radicale dell'immediato dopoguerra. La polemica contro il regime sovietico, accusato di essere nemico della pace, cioè, non si stempera e i richiami alla concordia tra i popoli fatti dall'URSS sono giudicati non leali. È significativo in proposito un filmato, prodotto sempre dalla Spes, dall'eloquente titolo *Distensione sì, comunismo no (1960)*⁷⁸. Lo speaker sulle prime immagini, che riprendono scene di città occidentali e di vita quotidiana, parla della bellezza della pace e del principio innegabile dell'uguaglianza di tutti gli uomini. Poi, quasi a voler rappresentare la pace del presente come una faticosa conquista, il commento, sulla base di immagini di repertorio, racconta delle drammatiche vicende della storia recente. Si parte da Stalin, definito il responsabile della guerra fredda, passando per le ribellioni, sedate nel sangue dai Sovietici, di Berlino Est, Ungheria e Polonia. «Poteva accadere a noi», sottolinea la voce narrante. Il tono è aggressivo: parole dure sono rivolte verso Kruscev né sono risparmiate critiche al leader dei comunisti italiani Togliatti. Insomma, nonostante il disgelo che caratterizza gli anni sessanta, il documentario mostra come la propaganda cattolica sia ancora densa di anti-comunismo, non diversamente dagli anni precedenti. E il filmato lo dichiara apertamente: la distensione è una cosa buona, ma - ammonisce lo speaker - «il comunismo è quello di sempre», non bisogna mai dimenticarlo. Non si devono dimenticare gli orrori commessi dai rossi, né lasciarsi ingannare dal loro falso atteggiamento conciliante che hanno nel presente. Il documentario rinfocola l'anti-comunismo e mette gli spettatori in guardia. Allo stesso tempo, ricorda loro che il merito della pace e della distensione per l'Italia vada esclusivamente alla DC.

Appare chiaro che sui temi della pace e delle relazioni internazionali la DC costruisce la propria propaganda in termini difensivi: nell'immediato dopoguerra la politica di adesione al Patto Atlantico è giustificata con la necessità di difendersi dall'aggressione sovietica; nell'epoca del disgelo i cattolici invitano a non abbassare la guardia e a tenere alta la difesa perché il pericolo comunista, di là dalle apparenze, è sempre in agguato.

⁷⁷ *Gronchi nell'Unione Sovietica (1959)*, produzione: Sezione centrale stampa e propaganda PCI, 10'30'', b/n, sonoro.

⁷⁸ *Distensione sì, comunismo no (1960)*, produzione: D.C. Spes, 17', b/n, sonoro.

Viceversa, quando si discute di pace, i comunisti attaccano. I documentari della propaganda PCI denunciano la politica imperialista e militarista delle potenze occidentali, e raccontano di mobilitazioni della società civile in favore della pace, di cui molto spesso è lo stesso partito a mettersi alla testa. Quest'ultimo aspetto, che è una costante della propaganda comunista, si rafforza ancora di più negli anni sessanta, il decennio delle grandi manifestazioni di massa, soprattutto sui temi della guerra. *La marcia per la pace* (1962)⁷⁹ di Glauco Pellegrini, autore, come visto, anche di altre opere audiovisive per il PCI, racconta della marcia della fratellanza e della pace svoltasi da Perugia ad Assisi il 24 settembre 1961. Il filmato è una cronaca puntuale delle varie tappe della marcia: si vedono le numerose persone (oltre ventimila) che vi presero parte, tra gente comune e personaggi di spicco della politica e della cultura italiana, come Aldo Capitini, Guido Piovene, Renato Guttuso, Italo Calvino e Giovanni Arpino. Il commento, scritto da Gianni Rodari, scevro da trionfalismi, descrive le immagini e sintetizza il messaggio della manifestazione, ovvero l'invito a tutti gli uomini a unirsi per chiedere la cessazione degli esperimenti nucleari, il disarmo e la collaborazione tra i popoli. *La marcia per la pace* si presenta come un documentario atipico se raffrontato a quelli dello stesso argomento del PCI. In esso, infatti, non ci sono i toni polemici anti-NATO del comunismo italiano, addirittura manca ogni riferimento al PCI (se non fosse per qualche inquadratura che mostra alcuni dei suoi esponenti presenti alla marcia, come Alicata). Il filmato non reca le ragioni del partito, ma solo quelle dei pacifisti, lontano com'è da ogni riferimento alla politica. Né si fa cenno alle due superpotenze responsabili del clima di guerra internazionale. Insomma, non c'è polemica, né propaganda politica in senso stretto. Questa circostanza può essere spiegata dal fatto che *La marcia per la pace* è stato prodotto dall'Unitelefilm, la società di produzione legata al PCI, nata proprio in quel periodo. L'opera, quindi, diversamente dai documentari comunisti precedenti, non era stata realizzata dalla Sezione stampa e propaganda, espressione della Direzione del partito. In generale, i filmati prodotti dall'Unitelefilm fuoriescono dai parametri della stretta propaganda del PCI, per farsi interpreti delle diverse voci gravitanti nell'orbita della sinistra in quegli anni. Circostanza che, in diverse occasioni, provocherà dissenso e critiche da parte dei vertici del Partito Comunista⁸⁰. Questo documentario apre la strada ad una serie di prodotti analoghi realizzati dall'Unitelefilm in occasione delle grandi mobilitazioni di massa contro le guerre nel mondo, Vietnam in primo luogo. Più in generale, gli operatori della casa di produzione, con l'obiettivo di documentare eventi che l'informazione ufficiale censura e di offrire, così, un canale alternativo ad essa, nel corso degli anni sessanta e settanta riprendono innumerevoli manifestazioni, comizi, scioperi e celebrazioni della sinistra e del mondo sindacale, di molti dei quali oggi si conserva il solo girato, mai montato in un'opera compiuta.

⁷⁹ *La marcia per la pace* (1962), regia: Glauco Pellegrini, testo: Gianni Rodari, operatori: Icilio Bartoli, Pietro Malizia, Francesco Villa, assistenza: Ermanno Bergamini, musica: Fausto Ferri, produzione: Unitelefilm, 13', b/n, sonoro.

⁸⁰ Cfr. Ermanno Taviani, *Cinema, politica e propaganda*, in Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, *Annali 4. Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda*, Roma, 2002.

VI.4 Il miracolo della ricostruzione e la denuncia sociale

Ci sono due diverse «Italie» nei documentari realizzati nel dopoguerra dalla Democrazia Cristiana e dal Partito Comunista. Il Paese, uscito distrutto dal conflitto bellico, da ricostruire materialmente e spiritualmente, pian piano risale la china. Lo fa principalmente sotto la guida dei democristiani, che dal 1948 conquistano le redini del potere, e con l'aiuto materiale degli Stati Uniti, che, attraverso il Piano Marshall, da una parte erogano aiuti al Paese, dall'altra, lo imbrigliano sotto la propria sfera d'influenza. La risalita è lenta e difficoltosa, ma la ricostruzione fa via via vedere i suoi frutti, così come pian piano migliorano le condizioni di benessere degli Italiani. Accanto ai risultati positivi, però, si annidano le sfide non ancora vinte, poiché le migliori condizioni di vita non raggiungono tutti allo stesso modo. Il Paese tra gli anni cinquanta e sessanta presenta ancora numerose ferite, segnate dalla miseria, dall'emarginazione e dal disagio sociale. Queste piaghe affliggono soprattutto il Sud, quel Mezzogiorno arretrato e sofferente che non riesce in nessun modo a colmare il suo eterno gap col Nord d'Italia. I contrasti tra le due realtà, quella della ripresa e quella della persistenza del malessere, non appaiono nella propaganda democristiana. Artefice della difficile ricostruzione, la DC ne esalta le grandi realizzazioni, i passi in avanti compiuti, con un tono di grande ottimismo e speranza. Viceversa, la propaganda del PCI, il partito escluso dal governo del Paese e relegato negli angusti angoli dell'opposizione parlamentare, riflette solo quello che in Italia non va, con tono critico e di dissenso. I documentari dei due partiti, così, messi a confronto, sembrano parlare di due Paesi diversi. Nel racconto entusiasta di quanto di buono è stato fatto, va aggiunto, la DC non è sola. Oltre ai documentari di propaganda da essa realizzati esiste tutta una ricca produzione di materiali audiovisivi collaterali. Da una parte, a parlare delle buone realizzazioni del potere democristiano c'è l'informazione «ufficiale» del diffusissimo cinegiornale Incom, che, creato da una società produttrice vicina al governo, fa una cronaca dell'Italia di quegli anni decisamente faziosa. D'altra parte, aiuti vengono anche dagli Stati Uniti, attraverso la mole di prodotti audiovisivi (realizzati direttamente dagli Americani o anche commissionati a registi italiani), che, diffusi nelle sale o attraverso cinemobili ambulanti, hanno lo scopo di pubblicizzare il Piano Marshall, far vedere quanto di positivo è stato fatto grazie ad esso e far penetrare nella popolazione italiana il verbo del capitalismo e del consumo di massa. A questi materiali di propaganda si aggiungono, a partire dal 1951, gli audiovisivi prodotti dal Centro di Documentazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri, l'organismo nato per pianificare una comunicazione istituzionale integrata, volta a raccontare le tante realizzazioni del governo democristiano dell'epoca della ricostruzione.

Nonostante quest'abbondanza di materiali audiovisivi di propaganda a favore della DC, il partito promuove la realizzazione di alcuni filmati propri, come ad esempio *Il futuro è già cominciato* (1958)⁸¹. Come suggerisce il titolo, il filmato fa capire che il futuro, fino a pochi anni prima sognato attraverso i racconti di fantascienza, nel 1958 s'identifica col presente, un presente fatto di progresso della tecnica, automatizzazione, conquista dello spazio, ma anche di aumento del benessere generale. Quindi, si passano in rassegna le grandi conquiste del Paese sul piano economico-industriale, illustrate, con tono didascalico, da uno speaker che compare sulla scena. Le immagini che si sovrappongono mostrano i grandi passi in avanti compiuti nell'agricoltura,

⁸¹ *Il futuro è già cominciato* (1958), produzione: D.C. Spes, 10', b/n, sonoro.

nell'industria e nell'edilizia. Riprese, spesso dall'alto, montate con uno stile moderno e dinamico, mostrano campi coltivati con metodi tecnologici, industrie operose e i profili di nuove città, pronte a contenere, nelle belle case del boom dell'edilizia, i crescenti flussi di inurbamento. Il paesaggio è mutato rispetto a pochi anni prima e il filmato lo mette bene in evidenza. Si parla anche dei tanti soldi che lo Stato ha messo a disposizione della pubblica istruzione e della buona riuscita della politica monetaria, che ha rafforzato la lira. Non si dice, però, chi è l'autore di questo «progresso graduale ma sicuro». Nell'opera si fa un generale riferimento allo Stato, a chi ha indirizzato la politica in modo tale da ottenere tali risultati lusinghieri. Dunque, il riferimento alla DC è solo indiretto. Il partito, tuttavia, compare in chiusura del filmato, quando, come sigla finale, appare lo scudo crociato col sottofondo di un motivo musicale politico. Un tono altrettanto entusiastico è presente in *Una guida stabile e sicura* (1964)⁸², un documentario realizzato per le elezioni amministrative. L'Italia che vi si vede è quella dinamica ed evoluta degli anni sessanta. L'ottimismo del commento non ha limiti. Il filmato si apre con delle inquadrature di bambini e ragazzi. Sono i figli del progresso, si dice, il volto dell'Italia che ce l'ha fatta. Quindi si parla del miracolo economico e si fa riferimento alle «inevitabili» conseguenze di uno sviluppo così accelerato. Si minimizzano, così, i paradossi, i lati negativi e le mancate vittorie del boom: in Italia, precisa infatti lo speaker, il prezzo del miracolo è stato ben più basso che altrove. Si vedono, quindi, i risultati di questo progresso, simbolizzati dall'autostrada del Sole, «un'opera di pace», grazie alla quale l'Italia è «più unita, più colta, più bella». Il progresso, però, nel Belpaese convive con una tradizione culturale forte, permeata dai valori cattolici. Di questa civiltà, dell'Italia dei mille campanili, che si vedono anche nelle immagini, la DC si fa espressione. Il partito, si spiega, vuole tutelare i valori di base dell'italianità, in tal senso esso si pone come l'emblema della civiltà italiana, a differenza del PCI, il «partito della protesta», «opportunist», che incarna una cultura estranea a questa tradizione. È interessante la ricetta di sviluppo qui proposta dalla Democrazia Cristiana. Si tratta di una trasformazione che coabita con la tradizione. Il partito in questo filmato mostra la propria volontà di guidare il progresso nei dinamici anni sessanta, ma di conciliarlo con la propria cultura di base fortemente tradizionale e plasmata dai valori cattolici.

Se la Democrazia Cristiana con trionfalismo fa i bilanci della crescita del Paese, il Partito Comunista punta gli obiettivi delle sue cineprese su quegli aspetti della realtà censurati dall'informazione ufficiale. Negli anni cinquanta e sessanta, a fronte di un Paese in fermento, proiettato verso la crescita, ma anche dilaniato da manifestazioni di malessere sociale, il PCI fa luce sulle lotte operaie e su tutte quelle zone d'ombra non ancora illuminate dal miglioramento delle condizioni di vita. Diversi sono i documentari che raccontano di scioperi finiti nel sangue e di funerali delle vittime di tanta violenza. Con essi il PCI vuole denunciare il malessere sociale, che conduce la classe operaia alla mobilitazione, e il potere violento che reprime nel sangue le lotte dei lavoratori. Ne *I fatti di Modena* (1950)⁸³, un'altra opera diretta da Carlo Lizzani, si mostra la cronaca

⁸² *Una guida stabile e sicura* (1964), produzione: D.C. Spes, 13'30'', colore, sonoro.

⁸³ *I fatti di Modena* (1950), regia: Carlo Lizzani, operatore: Giorgio Merli, produzione: Libertas Film, 10', b/n, sonoro.

Nello stesso anno, probabilmente contestualmente, Carlo Lizzani gira anche *Modena una città dell'Emilia rossa* (1950) (regia: Carlo Lizzani, soggetto e sceneggiatura: Carlo Lizzani, commento: Ganni Rodari, fotografia: Giorgio Merli, organizzazione: Enzo Alfonsi, Piero Sciarra, musica: Mario Zafred, produzione: Libertas Film, 28', b/n, sonoro), un mediometraggio che racconta della crescita del capoluogo emiliano grazie al buon operato dell'amministrazione comunale comunista. Il filmato presenta uno stile molto convenzionale, che riecheggia quello

dei funerali dei sei operai della fabbrica Orsi, uccisi dalla polizia durante lo sciopero del 9 gennaio del 1950. Nei sei minuti di filmato si vedono procedere le bare, coperte dal tricolore, nel corteo funebre che si fa strada tra due immense ali di folla. La città partecipa in massa per dare l'ultimo saluto agli operai. Il clima che il documentario trasmette, accompagnato da un commento scarno e solenne, è di dolore e compostezza. Tra i partecipanti ci sono anche Palmiro Togliatti e Giuseppe Di Vittorio. Il cortometraggio si conclude proprio con un discorso del leader comunista. L'opera, che raccontava una pagina della cronaca del tempo lesiva dell'immagine del potere governativo, fu ampiamente censurata. Sul visto della censura era prescritto di «Limitare la proiezione alla parte che inizia con l'uscita delle salme dall'ospedale alla fine del discorso di Togliatti»⁸⁴. L'appunto del censore è l'ennesima prova delle difficoltà che avevano le opere di denuncia del PCI di circolare liberamente in un Paese governato da una forza avversaria al comunismo. La scia di sangue non si ferma a Modena. Nel luglio del 1960 altri cinque operai, tutti comunisti, cadono vittima della polizia durante una manifestazione a Reggio Emilia. *I morti di Reggio Emilia* (1960)⁸⁵ fa un resoconto di questa nuova tragedia. Il documentario, composto per la prima metà da immagini fisse, intende mostrare la brutalità esercitata dalla polizia all'epoca del governo Tambroni. Dal racconto della violenza di Reggio Emilia, infatti, il filmato allarga la visione a uno scenario più ampio, per illustrare le diverse manifestazioni di protesta sedate nel sangue dalle forze dell'ordine su disposizione del governo. Le immagini sono d'impatto. Mostrano prime pagine dei giornali, più simili a bollettini di guerra, che disegnano la mappa della violenza nel Paese. Oppure ritraggono città militarizzate, momenti di guerriglia urbana, con uomini che scappano, feriti, camionette della polizia e volti contratti in grida, resi ancora più impressionanti dalle istantanee. La seconda metà del filmato, composta da immagini in movimento, racconta dei funerali degli operai uccisi a Reggio Emilia, cui prese parte anche Togliatti.

Assieme alle lotte sociali, nei filmati della propaganda comunista si raccontano anche pagine scure di malessere sociale. I sobborghi degradati delle grandi città, le periferie del Paese non ancora toccate dallo sviluppo, le terre abbandonate dai suoi nativi, costretti a ricercare fortuna emigrando, sono alcuni dei temi scottanti al centro di diversi documentari di denuncia, molti dei quali girati nel profondo Sud. In *Una città da salvare* (1964)⁸⁶ lo sguardo è rivolto verso la capitale dell'automobile, Torino, eletta a simbolo dell'Italia del miracolo economico. La metropoli condensa in sé i paradossi di un boom dell'economia iniquo, che arricchisce alcuni e lascia nella miseria molti altri. Le immagini parlano di una città sovraffollata, soffocata dal cemento e dal traffico. Il commento allerta sullo sviluppo caotico, sulla mancanza di servizi e sulla corruzione. Il benessere, si dice, è per pochi, di certo non per coloro che quel benessere lo costruiscono con il duro lavoro di ogni giorno. Si vedono, così, operai emarginati nelle baracche dei sobborghi torinesi, o spinti nella provincia e costretti a fare diverse ore di viaggio ogni giorno per raggiungere il posto di lavoro. Per costoro non ci sono case,

dei cinegiornali Luce. All'inizio si descrivono alcune ricchezze artistiche della città, poi si racconta delle attività economiche, della crescita dell'agricoltura, della modernizzazione dell'industria e dei servizi sociali. Modena, che ha dato i natali a diversi partigiani, è rappresentata come una città perfettamente efficiente e in grado di venire incontro alle esigenze delle classi lavoratrici. L'obiettivo è raffigurare l'amministrazione rossa come un modello da imitare e non da temere.

⁸⁴ Il testo del documento è riportato su <http://aamod.archivioluca.com>, nell'ambito della descrizione del filmato.

⁸⁵ *I morti di Reggio Emilia* (1960), 19'23'', b/n, sonoro.

⁸⁶ *Una città da salvare* (1964), regia: Ennio Lorenzini, Vittorio Nevano, testo: Saverio Vertone, fotografia: Franco Di Stefano, montaggio: Renato May, operatore: Emanuele Di Stefano, produzione: Unitelefilm, 18'45'', b/n, sonoro.

eppure le amministrazioni pubbliche spendono risorse preziose per finalità inutili se paragonate ai loro bisogni. L'inchiesta individua i responsabili di tanta ingiustizia nei potentati economici, attenti solo ai propri interessi. Tra questi c'è la Fiat, che da una posizione di monopolio affolla il mercato di autovetture destinate ad ingolfare il paesaggio urbano italiano. *Una città da salvare* rappresenta una classica inchiesta filmata degli anni sessanta, volta a denunciare, a rivelare i non detti dell'informazione ufficiale, a mostrare l'altra faccia del miracolo⁸⁷.

VI.4.1 La questione meridionale

La questione meridionale è uno tra i temi più scottanti dell'agenda politica italiana del dopoguerra. La fine del conflitto, col suo strascico di devastazione, riporta all'attenzione del Paese e di chi ne prende in mano le redini il drammatico divario esistente tra i suoi due estremi. Messa tra parentesi negli anni del fascismo, l'atavica arretratezza economica e culturale del Sud riesplode in tutta la sua forza nel periodo immediatamente successivo alla guerra. Lo Stato è costretto ad assumere provvedimenti speciali per venire incontro alle esigenze delle popolazioni afflitte da miseria e sottosviluppo. Ma nulla riesce a colmare lo scarto esistente tra il Nord e il Sud. Neppure il miracolo economico compensa il gap, anzi lo enfatizza. Il bisogno di lavorare fa svuotare le città meridionali. Gli operai del Sud, manodopera indispensabile degli insediamenti industriali settentrionali, sono i veri fautori del boom, ma di certo non i beneficiari, ridotti a vivere in condizioni di ristrettezze nelle periferie urbane. La ricchezza del miracolo non si spalma equamente lungo tutta la penisola e la questione meridionale è destinata a restare un tema perennemente attuale.

Il Meridione entra molto presto nella produzione audiovisiva di propaganda. Dalla sua posizione di partito di opposizione, che si fa interprete delle istanze delle masse operaie e contadine, il PCI sostiene la realizzazione di *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1949)⁸⁸ di Carlo Lizzani, scritto con Mario Alicata, intellettuale meridionale, nonché esponente del PCI. Si tratta di un'opera fondamentale per il regista, che da quel momento inizia l'importante collaborazione col Partito Comunista, in cui milita⁸⁹. Il documentario è realizzato in occasione dell'Assise per la rinascita del Mezzogiorno, svoltasi nel 1949 in alcune città del Sud. Si susseguono le immagini di Crotone, Salerno, Bari, Matera, dove giungono uomini politici e sindacalisti come Fausto Gullo, Mario Alicata, Giorgio Amendola, Emilio Sereni e Giuseppe Di Vittorio, nonché intellettuali e artisti. Lo sguardo della cinepresa diventa cupo quando si sofferma sulle

⁸⁷ Assieme a Torino, un'altra città culla dell'emigrazione è Milano. Anch'essa negli anni sessanta sconta i disagi provocati dall'arrivo di enormi flussi di meridionali. Alla questione dedica un documentario la locale federazione del PCI, intitolato *Il prezzo del miracolo* (1963) (produzione: Sezione stampa e propaganda federazione PCI - Milano, 14', b/n, sonoro). Il filmato mostra la vita degli operai immigrati nelle periferie della città e l'attività di alcune sezioni del PCI, allo scopo di fare propaganda elettorale per il partito. Il documentario è interessante perché testimonia quanto l'emigrazione rappresentasse una tematica urgente e sentita, al punto da essere oggetto anche di filmati di propaganda delle sezioni locali del PCI.

⁸⁸ *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1949), regia: Carlo Lizzani, soggetto e sceneggiatura: Mario Alicata, Carlo Lizzani, commento: Mario Alicata, fotografia: Giorgio Merli, montaggio: Enzo Alfonsi, organizzazione: Enzo Alfonsi, Piero Sciarra, produzione: Rinascita, Tecnofilm, 22', b/n, sonoro.

⁸⁹ Così, infatti, ha ricordato Lizzani: « Si trattava in assoluto del mio primo lavoro in campo cinematografico. Avevo delle esperienze come aiuto regista con De Santis e Rossellini, ma, in quel periodo, mi sentivo più uno studioso che un regista. Proprio quella esperienza fu per me fondamentale per farmi decidere a continuare sulla strada della regia.» Pasquale Iaccio, *Dopoguerra tra Neorealismo e tradizione*, in Giovanni Fiorentino (a cura di), *Luci del Sud*, Castellammare di Stabia, Eidos Editore, 1995, p. 27.

condizioni di arretratezza atavica di aree della Calabria e della Campania. L'analisi è poi arricchita da dati che quantificano la presenza industriale nel Mezzogiorno, la distribuzione della proprietà terriera e la percentuale di campagne abbandonate. Ma la rappresentazione non è solo negativa: il filmato coglie il desiderio di riscossa che alberga nei figli del Sud e che si palesa nelle lotte nelle fabbriche e in quelle per l'occupazione delle terre. Le immagini chiudono su una manifestazione politica a Melissa, cui partecipano politici e intellettuali di tutta Italia. Il documentario fu realizzato con mezzi ridottissimi, al punto che si girò con molti impedimenti, compresa l'assenza di riprese sonore dirette⁹⁰. Tuttavia, *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* è considerata la più importante inchiesta cinematografica girata nel Mezzogiorno negli anni del dopoguerra⁹¹. Il PCI sostenne l'opera perché attraverso essa voleva dare una risposta alla vittoria elettorale della DC di un anno prima, registrando quel grande risveglio del Sud che prese forma nella mobilitazione popolare e nell'occupazione delle terre del biennio '48-'49. Il tono del documentario è combattivo ed ottimista, avvertendo la vicinanza di un cambiamento radicale della società, presagito dalla straordinaria alleanza nella lotta tra contadini ed operai del Meridione⁹². Non stupisce che un'opera di questo tipo, negli anni in cui più acceso è lo scontro tra le sinistre ed il governo, subisse interventi censori. Sul visto censura, tra le prescrizioni imposte, si richiede:

«di eliminare le scene della occupazione delle terre e le seguenti frasi “nelle assemblee preparatorie convocate in ogni fabbrica, in ogni rione, in ogni villaggio, non soltanto sono stati raccolti in quaderni di rivendicazione i bisogni che assillano le popolazioni meridionali ma è stato (*sic*) anche riconfermata l'esigenza di non fermarsi alla denuncia pura e semplice e di passare dalla denuncia all'azione”, e le parole “considerato territorio di sfruttamento”»⁹³.

Il potere teme la carica rivoluzionaria dell'opera e la contrasta con le forbici del censore. A questi ingiusti tagli farà cenno qualche anno dopo lo stesso Lizzani. « È inutile dire - dichiara sulla rivista «Filmcritica» - che i miei documentari sono stati fatti a pezzi dalla censura (pensate che - sacrilegio - il documentario sul Sud faceva vedere i contadini che occupavano le terre! E allora perché non è proibito parlare alla stampa di quegli avvenimenti e ai giornali illustrati, anche non di sinistra, di riprodurre immagini di quelle invasioni?)»⁹⁴. Di fronte alla mobilitazione preoccupante del Sud e al fenomeno dell'occupazione delle terre il governo sente di dover intervenire con urgenza. La tensione è forte: nel biennio 1948-1949 la scintilla delle agitazioni scoppiata in Calabria dà luogo ad un incendio di proteste che si diffonde rapidamente in tutto il Mezzogiorno. Molti contadini in rivolta contro i latifondisti perdono la vita negli scontri sedati nel sangue dalla polizia. L'ondata di agitazioni rappresenta un'occasione propizia per le sinistre per raccogliere consensi tra le plebi meridionali, mettendosi alla testa del movimento di occupazione delle terre, come già avvenuto nell'immediato dopoguerra. Per arginare questo fenomeno e anche per sedare il malcontento della sua ala sinistra, contraria alla politica antipopolare del governo sul fronte economico e del

⁹⁰ Giacomo Gambetti, *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*, «Il Nuovo Spettatore», n. 12, 1989, p. 39.

⁹¹ Antonio Vitti, *Il cinema meridionalistico. Lizzani nel paese del neorealismo*, in Vito Zagarrò (a cura di), *Carlo Lizzani. Un lungo viaggio nel cinema*, Quaderni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Venezia, Marsilio, 2010, p. 143.

⁹² Pasquale Iaccio, *Cinema, storia e Mezzogiorno nel secondo dopoguerra*, in Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *L'immagine riflessa. Fare storia con i media*, Napoli, Liguori, 1998, p. 249.

⁹³ Il testo del documento è riportato su <http://aamod.archivioluca.com>, nell'ambito della descrizione del filmato.

⁹⁴ Carlo Lizzani, *Addio documentario*, «Filmcritica», n. 2, Gennaio 1951, pp. 38-39.

mantenimento dell'ordine pubblico, la DC vara il progetto della riforma agraria. Essa prevede lo spezzettamento e la distribuzione ai contadini di enormi latifondi incolti ed abbandonati, per favorire la nascita di piccole proprietà contadine. Tra il 1949 ed il 1950 più di 800mila ettari di terra sono espropriati e circa 200mila sono le piccole proprietà che ne derivano⁹⁵. Attraverso questo provvedimento il governo prova a ridare una speranza ai suoi figli del Sud. La speranza è il fulcro della propaganda democristiana di questi anni, che alle prospettive rosee di un futuro migliore associa un puntuale resoconto di quanto il governo realizza negli anni della ricostruzione per le regioni meridionali. Sintetizza bene questo spirito il cortometraggio di finzione dedicato alla riforma agraria *Nasce una speranza* (1952)⁹⁶, attribuito a Dino Risi⁹⁷. La storia è semplice ma di grande effetto. Siamo in un paesino agricolo del profondo Sud, in una casa povera. Una donna sta per dare alla luce un bambino e suo marito, che si intrattiene a parlare con un amico, manifesta a quest'ultimo la sua preoccupazione di mettere al mondo un figlio a causa della condizione di miseria in cui vive. L'amico gli fa coraggio, gli racconta di un futuro migliore possibile, portandogli il suo stesso esempio: l'Ente Riforma Puglia-Molise gli ha dato la terra, una terra buona, e, assieme ad essa, i mezzi più moderni per coltivarla. Al suo racconto si sovrappongono le immagini della riforma agraria, della terra divisa e data ai contadini, dei trattori che arrivano dal Nord, dei nuovi proprietari che la coltivano. Intanto si fa giorno e il piccolo è dato alla luce. Con lui nasce la speranza di un futuro migliore, rappresentata nelle immagini conclusive che vedono la famigliola osservare da un promontorio dei campi, con la convinzione che un giorno una parte di essi sarà la loro. Il cortometraggio, convenzionale nello stile, non è avaro nel mostrare le condizioni di miseria in cui vivono le comunità meridionali. In una delle prime scene, ad esempio, è ben visibile una capra che dimora nella stessa abitazione dei protagonisti. Certo, la negatività delle immagini è in parte attutita dal fatto che esse non sono riprese dal vero, trattandosi di un filmato di fiction. Tuttavia, il malessere sociale rappresentato appare chiaramente utilizzato come pretesto narrativo per presagire la futura rinascita. Lo si esplicita, cioè, in quanto se ne presuppone già il superamento in una visione ottimistica.

Assieme alla riforma agraria, un altro intervento governativo mirato per il Sud, giustificato dalla particolare emergenza che vi si registra, è l'istituzione della Cassa per il Mezzogiorno. Creata nel 1950, essa ha lo scopo di promuovere con finanziamenti straordinari la realizzazione di infrastrutture per il Sud. La Cassa in dieci anni eroga stanziamenti per 1.280 miliardi di lire, per costruire strade, acquedotti, fare bonifiche, realizzare opere di costruzione e sviluppo industriale⁹⁸. Per trasmettere qualche cifra dei risultati dell'opera della Cassa e per convincere i cittadini più diffidenti verso il suo operato è realizzato *Che accade laggiù?* (1952)⁹⁹, un cortometraggio di finzione, che ha per protagonista il sig. De Rossi. L'uomo crede che la Cassa rappresenti un inutile spreco di soldi, pagato con le tasse che egli versa allo Stato e destinato ad un popolo pigro e nullafacente. Le sue idee, però, cambiano dopo aver fatto un brutto sogno. Andato a dormire tra i comfort della sua casa di italiano medio benestante, si risveglia nella povera abitazione rurale di un famiglia del Sud. Vestito di stracci, si accorge di

⁹⁵ Simona Colarizi, *Storia del Novecento italiano. Cent'anni di entusiasmo, di paure, di speranza*, Milano, BUR, 2005, pp. 336-337.

⁹⁶ *Nasce una speranza* (1952), regia: Dino Risi (non riconosciuto), produzione: Cinespes, 10', b/n, sonoro.

⁹⁷ Curzio Maltese, *Quando la Dc inventò lo spot*, «la Repubblica», 6 luglio 2005, p. 43.

⁹⁸ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, op. cit., p. 337.

⁹⁹ *Che accade laggiù?* (1952), regia: Giovanni Passante, interpreti: Mimo Billi, Alfonso di Stefano, Giorgio Malaspina, Silvio Bagolini, produzione: Cinespes, 10', b/n, sonoro.

non avere acqua, né telefono e neppure i collegamenti viari del paesino in cui si trova sono sufficienti. Il sogno lo aiuta ad aprire gli occhi: capisce quanto la gente del Sud, stretta in una miseria atavica, abbia bisogno di quegli aiuti e quanto la Cassa del Mezzogiorno abbia già fatto tanto per essa. Alle immagini del racconto di finzione si alternano quelle che documentano le opere già realizzate e mostrano le cifre dei successi dell'ente. Il cortometraggio rappresenta il governo come l'unico che abbia affrontato con «serietà ed audacia» una questione da altri solo strumentalizzata per fini propagandistici. Le immagini vogliono documentare con efficacia i risultati concreti raggiunti. Si vuole convincere il cittadino non solo che pagare le tasse sia giusto per aiutare i fratelli del Sud, ma anche che il miglioramento delle condizioni di vita del Mezzogiorno rappresenterà un volano di sviluppo per tutta la penisola. Infatti, il benessere generale aumenterà, giacché si guadagnerà di più e si pagheranno meno tasse. I sacrifici del presente, così, saranno ripagati. Il racconto del progresso del Mezzogiorno, oltre che alla finzione, è affidato ad un cronaca più documentaristica degli eventi. Nel *Cinegiornale Spes n° 3* (1955)¹⁰⁰, ad esempio, si parla del convegno di Foggia degli assegnatari delle terre della riforma e di quanto il partito abbia fatto per la Sicilia. Trattandosi di un cinegiornale, il formato è giornalistico: ciascun argomento è trattato in un servizio separato dagli altri e le immagini sono prevalentemente riprese dalla realtà. Vi compaiono gli esponenti della DC Amintore Fanfani e Benigno Zaccagnini, che fanno comizi, convegni, o spiegano direttamente all'obiettivo della cinepresa i risultati raggiunti. Le parole che raccontano il progresso delle regioni meridionali sono accompagnate da immagini che mostrano case e strade di recente realizzazione, centrali elettriche ed idroelettriche, nuove industrie. Esse sono messe in confronto con quelle più antiche di un Sud povero e rurale, per rimarcare come - spiega il commento - la DC abbia raccolto e vinto la sfida per la rinascita del Mezzogiorno, quello stesso Mezzogiorno che il fascismo aveva volutamente dimenticato. Ha la forma di una cronaca giornalistica anche *Perché la rinascita continui* (1959)¹⁰¹, mirante, a sua volta, ad illustrare i miracoli della Cassa per il Mezzogiorno, della riforma agraria e di tutti gli interventi del governo nazionale e regionale in Sicilia. Scorrono immagini della realtà, che si alternano ad interviste fatte da un cronista agli abitanti della Sicilia, affidabili testimoni del cambiamento avvenuto rispetto all'immediato dopoguerra. Dell'epoca immediatamente successiva alla guerra si vedono le immagini di repertorio drammatiche, che danno il senso della «spaventosa eredità che si è assunta la Democrazia Cristiana». Poi, appaiono quelle del presente, che documentano i tanti lavori pubblici, come le dighe utili a produrre energia elettrica, le case, le strade, o i risultati della riforma agraria e quelli dello sviluppo industriale, decollato anche grazie al petrolio. Il messaggio è che l'isola è ormai forte, ridente e lanciata verso un futuro sempre migliore ed è così grazie alla DC. Quindi si invitano gli elettori a fare un confronto tra quanto realizzato dal partito cattolico in tutti gli anni del dopoguerra rispetto ai comunisti, in quel periodo al governo della Regione nell'alleanza trasversale capeggiata dal governatore Milazzo. I siciliani non devono dimenticare a chi vanno i meriti dello sviluppo e, perciò, sono chiamati a difendere la Sicilia dal comunismo¹⁰².

¹⁰⁰ *Cinegiornale Spes n° 3* (1955), produzione: D.C. Spes, 11'56", b/n, sonoro.

¹⁰¹ *Perché la rinascita continui* (1959), produzione: D.C. Spes, 14', b/n, sonoro.

¹⁰² A questo messaggio il Comitato regionale siciliano del PCI replica con un singolare audiovisivo, che contrappone ai risultati brillanti, di cui parla la DC, la miseria ed il degrado che ancora attanagliano l'isola. Il filmato si intitola *Sicilia all'addritta* (1959) (produzione: Comitato regionale siciliano PCI, 18', b/n, sonoro) ed ha come protagonista un testimonial d'eccezione, Ignazio Buttitta, poeta siciliano militante del PCI. Buttitta, che compare in prima persona, narra alla maniera dei cantastorie siciliani i problemi della Sicilia, mentre scorrono immagini sulla vita misera delle

Eppure, il Meridione raccontato nei filmati di propaganda della DC mostra solo uno dei suoi tanti volti. Accanto alle immagini della ripresa e delle conquiste ottenute si annidano i segni di un'arretratezza secolare non ancora del tutto sconfitta. La miseria e i paradossi sociali restano tanti anche nel Mezzogiorno dello sviluppo industriale, della riforma agraria e delle opere della Cassa. Lo mettono in luce nella loro propaganda i comunisti. L'inchiesta filmata dell'Unitefilm *Vecchio e nuovo nelle campagne* (1964)¹⁰³ fa un bilancio dei risultati della riforma agraria, a oltre un decennio di distanza dal suo inizio. Il risultato non è rassicurante. Il documentario ricostruisce le vicende della questione agraria sin da prima della seconda guerra mondiale, passando per le lotte contadine nel Mezzogiorno e l'occupazione delle terre incolte, represses con la forza dalla polizia, giungendo fino al presente, ai risultati discutibili della riforma agraria messa in piedi dai governi democristiani ad inizio degli anni cinquanta. Le immagini e le interviste agli agricoltori ricostruiscono uno scenario di sfruttamento di questi ultimi, che non garantisce loro l'auspicato miglioramento delle condizioni di vita e di lavoro nelle campagne. L'inchiesta attraversa buona parte della penisola, soffermandosi, però, soprattutto al Sud, dove più gravi sono i disagi del mondo contadino. Il bilancio dell'intervento statale non appare positivo: gli investimenti sono serviti il più delle volte a favorire gli agrari, mentre i contadini non hanno potuto che accontentarsi delle briciole. Le leggi le fanno i padroni, a scapito di chi lavora la terra. Il lavoro dei braccianti è, così, stretto nella morsa degli interessi della grande proprietà, ancora influenti, e della speculazione dei monopoli nel settore dell'industria agricola e zootecnica. Le esperienze dimostrano che gli agricoltori vivono meglio laddove si associano in cooperative, ma esperimenti di questo tipo sono rari. La maggioranza tra essi è costretta a subire lo sfruttamento degli agrari e i guadagni risicati spingono molti ad andar via, ad emigrare, per cercar fortuna altrove. Dalla metà degli anni cinquanta alla metà degli anni sessanta, infatti, due milioni di meridionali si spingono verso le grandi città del Nord, alla ricerca di un lavoro e di una speranza di vita. Armati delle loro valigie di cartone, attraversano in treno la penisola, per raggiungere i grandi agglomerati urbani industriali, dove le fabbriche ricercano manodopera a buon mercato. Si tratta di un flusso migratorio senza precedenti nella storia europea, destinato a mutare il volto delle città del Nord, ma anche delle realtà del Sud. La migrazione interna, infatti, strappa al Mezzogiorno i suoi figli, le braccia lavoro per l'agricoltura. Sono i giovani soprattutto che, attratti da una prospettiva di vita migliore di quella offerta dal duro lavoro nei campi, lasciano le loro comunità d'origine per raggiungere le metropoli industriali. La nuova forza lavoro è il carburante delle grandi e medie imprese che fanno il miracolo italiano, ma è anche un'energia non indifferente sottratta all'agricoltura. Tra il 1950 ed il 1960 gli addetti all'agricoltura scendono dal 42,2% al 29,1% della popolazione, impoverendo un settore a lungo considerato volano di sviluppo per quel Sud in cui gli industriali si rifiutano di impiantare stabilimenti¹⁰⁴. Di là dalle speranze, per i meridionali emigrati al Nord d'Italia, sfruttati sul lavoro e confinati nelle periferie

popolazioni. Le condizioni di indigenza investono i contadini poveri, che vivono nelle baracche delle campagne siciliane, ma anche i ceti medi, costretti ad emigrare. Poi Buttitta spiega come le ricchezze naturali della Sicilia non siano utilizzate a vantaggio della popolazione, illustra le conquiste del PCI e la cattiva gestione amministrativa della DC. Infine, ricorda, dedicandogli un canzone, Salvatore Carnevale, il sindacalista siciliano ucciso per le sue battaglie in difesa dei contadini sfruttati.

¹⁰³ *Vecchio e nuovo nelle campagne* (1964), regia: Franco Brogi Taviani, aiuto regia: Grazia Volpi, commento: Gaetano Di Marino, fotografia: Gerardo Patrizi, musica: Anton Giulio Perugini, organizzazione: Giuseppe Rispoli, produzione: Unitefilm, 36', b/n, sonoro.

¹⁰⁴ S. Colarizi, *Storia del Novecento italiano*, op. cit., pp. 337-338.

urbane degradate, la vita non sarà affatto facile.

Dà voce a quest'emergenza il filmato prodotto dal PCI, *Il viaggio della speranza* (1963)¹⁰⁵. Sulle note della malinconica canzone *Lungo treno dal Sud* di Piero Litaliano (pseudonimo di Piero Ciampi) scorrono le immagini di un treno, che parte dalla Sicilia alla volta del Nord. Quindi il documentario mostra le grandi stazioni centrali, che accolgono gli emigranti al loro arrivo, le città caotiche e le industrie che li ospitano, ma anche scorci delle disperate realtà del Sud, dove manca il lavoro e la speranza di vita. Il commento dello speaker si sofferma sulle responsabilità del governo, che non garantisce al Mezzogiorno un adeguato sviluppo, mettendo i suoi abitanti in condizione di abbandonarlo. Lo stesso governo che non tutela gli emigranti con leggi e provvedimenti specifici, atti a sottrarli ad un destino certo di emarginazione sociale. L'inchiesta punta l'indice contro l'«artificiosa euforia del miracolo economico», contro i poteri economici che «hanno bisogno degli inoccupati e dei disoccupati» e contro uno Stato assente, che interviene solo per reprimere con la forza le ribellioni sociali che nascono da tanto malessere. Perciò, *Il viaggio della speranza* chiude con la richiesta di provvedimenti in grado di disciplinare l'emigrazione e di garantire l'integrazione, e l'invito agli spettatori a scegliere bene a chi dare il proprio voto alle elezioni. È interessante notare come questo documentario del PCI, pur avendo finalità elettorali, faccia scarso riferimento al partito, o meglio, vi si riferisca in maniera indiretta e comunque non esplicita. Nella sequenza finale, infatti, si invita a «scegliere fra chi promette e non mantiene e coloro che si battono per un domani di benessere e di libertà». Dunque, è come se nell'audiovisivo si volesse dare più peso alla denuncia che alle esigenze elettorali. In questa modifica dei toni rispetto ai documentari di propaganda di pochi anni prima si può leggere un cambiamento della strategia comunicativa e dei linguaggi. Questi ultimi diventano più raffinati di fronte ad un pubblico più colto e consapevole, e probabilmente stanco di sentirsi bersaglio di una propaganda politica grossolana. Nell'epoca del disgelo i toni da guerra di religione, tipici degli anni più cupi della guerra fredda, appaiono inappropriati rispetto alla dinamica società del miracolo economico. Confermano questa tendenza i tanti filmati di inchiesta dell'Unitelefilm. Pur legata al PCI, nel corso degli anni sessanta e settanta questa società di produzione realizza diversi documentari su temi sociali e sull'emigrazione in particolare, sganciandoli dalla propaganda diretta, ma caratterizzandoli per una più generale polemica contro i governi capitanati dalla DC. Una delle prime opere che appartiene a questo filone è *L'altra faccia del miracolo* (1963)¹⁰⁶, inchiesta filmata che segue un gruppo di poveri braccianti agricoli di Ariano Irpino nel loro viaggio di migranti verso la Germania. Immagini e interviste ai protagonisti raccontano delle difficoltà di vita nel piccolo centro, dove non si trova lavoro. I braccianti aspettano invano sulla piazza assolata che arrivi l'impiego alla giornata. La cinepresa indaga i loro volti, induriti dalla fatica che dura da sempre. L'assenza di un'occupazione li costringe ad abbandonare le loro famiglie, i loro affetti, le loro case. Il filmato documenta i momenti in cui preparano le valigie di cartone, salutano le loro donne che hanno i volti rigati dal pianto e prendono il treno che li conduce in un altro mondo. Si vede il viaggio nel vagone, dove consumano i pasti che simboleggiano la povertà e la semplicità delle loro origini, l'arrivo a Monaco e la vita

¹⁰⁵ *Il viaggio della speranza* (1963), regia: Gianfranco Bertacco, commento: Gianfranco Bertacco, aiuto regia: Dea Pallemberg, operatore: Ermanno Bergamini, cantante: Piero Litaliano, produzione: Sezione stampa e propaganda direzione PCI, 9', b/n, sonoro.

¹⁰⁶ *L'altra faccia del miracolo* (1963), regia: Sergio Spina, commento: Maurizio Ferrara, fotografia: Franco Di Stefano, montaggio: Giuseppe Giacobino, organizzazione: Angelo Portone, realizzazione: Unitelefilm, produzione: Rinascita, Sezione stampa e propaganda - Direzione PCI, 14', b/n, sonoro.

misera nei baraccamenti tedeschi. Intanto, a casa restano le donne sole, che per vivere devono lavorare la terra come prima facevano i loro compagni. Un cronista raccoglie le loro testimonianze di abbandono. Il commento stigmatizza le promesse del governo rimaste sulla carta relative alla rinascita del Sud, il miracolo artificioso propagandato, i cui slogan appaiono beffardi ed offensivi se raffrontati alla realtà del Meridione. L'inconsistenza delle promesse si materializza nelle immagini delle baracche in cui vivono i terremotati, o in quelle di ospedali e case di fresca costruzione rimasti vuoti, definiti dallo speaker un «bel monumento su una spianata di fango». Nel frattempo, c'è chi dalla vita di migrante fa ritorno, perché non sempre la permanenza all'estero è destinata a buon fine. Si torna sulla piazza del paese ad aspettare il lavoro giornaliero, in quel paese dove - racconta il commento - s'invecchia in fretta. E allora si invocano interventi seri per far rinascere il Sud, affinché i suoi figli vi possano vivere legittimamente, senza dover andar via scontando le conseguenze di quella «seconda faccia di un miracolo alla rovescia».

VI.5 I leader e la liturgia di partito

I documentari della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista, oltre a trasmettere i temi e gli appelli della propaganda dei due partiti, hanno anche rappresentato uno spazio di visibilità importante per i rispettivi leader. Attraverso le immagini in movimento, soprattutto prima della diffusione di massa della televisione, i militanti e i simpatizzanti cattolici e comunisti hanno conosciuto il volto, il modo di esprimersi e di muoversi degli uomini al vertice dei due grandi partiti di massa italiani, precedentemente visti solo in qualche rara fotografia. I segretari Togliatti, De Gasperi, Fanfani ed alcuni tra gli esponenti di spicco della DC e del PCI compaiono spesso negli audiovisivi di propaganda, tuttavia, va notato, non ne sono i protagonisti assoluti. Le loro possono essere per lo più definite, facendo una valutazione generale dell'insieme dei filmati, delle figure centrali, eppure discrete. Appaiono lontani, dunque, i tempi del cinegiornale Luce, quando il cinematografo si trasformava nel palcoscenico virtuale del duce, di cui in numerose occasioni immortalava le movenze teatrali e la mimica studiata¹⁰⁷. Probabilmente, il tenersi lontano dal modello dettato dal Luce è un atto deliberato da parte dei partiti, che nasce dal disprezzo e dal rifiuto nel dopoguerra per tutto quello che richiamasse lo spettro del fascismo.

Togliatti e gli esponenti di vertice del PCI compaiono più spesso durante i comizi e le occasioni celebrative importanti della liturgia comunista, come i congressi o le feste. Oppure si intravedono nei cortei e nelle manifestazioni pubbliche di cui il partito si mette alla testa. I leader democristiani si vedono per lo più in incontri pubblici e conferenze, mentre più rare sono le presenze registrate durante i comizi ed i congressi della DC, essendo quest'ultima meno legata, rispetto ai comunisti, alla ritualità ed ai momenti celebrativi. Del tutto assenti, poi, sono le partecipazioni a cortei e manifestazioni di piazza, anche queste ultime appartenenti per lo più al mondo comunista, al suo immaginario di mobilitazione ed opposizione pubblica al potere dominante. I leader, dunque, appaiono per breve tempo, in frammenti del racconto visivo, cosicché la loro presenza, pur importante, è parte di un racconto corale più ampio. Rare, invece, sono le occasioni in cui essi sono protagonisti assoluti della scena.

¹⁰⁷ Cfr. Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 86-97.

Ciò accade in quei filmati, prevalentemente di propaganda elettorale, in cui davanti alla cinepresa si rivolgono direttamente agli spettatori per fare bilanci, spiegare la loro versione dei fatti e lanciare appelli. Audiovisivi di questo tipo sono realizzati a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta, certamente sotto l'influenza dei modelli comunicativi della televisione che si diffondeva in quel periodo. I primi ad inaugurare questo genere sono i democristiani con alcuni numeri del *Cinegiornale Spes*. Nel primo di essi, il *Cinegiornale Spes n° 1* (1955)¹⁰⁸, appare il segretario della DC Amintore Fanfani che da una scrivania, leggendo degli appunti, parla di diversi argomenti. Prima di tutto spiega le ragioni della nascita dello stesso cinegiornale, concepito come uno strumento «d'informazione e di orientamento» rivolto ai militanti delle sezioni. Poi Fanfani fa il punto del V Congresso Nazionale di Napoli e tratta di molti altri argomenti di attualità. Il *Cinegiornale Spes n° 2* (1955)¹⁰⁹, invece, vede protagonista il vice segretario della DC Mariano Rumor, che commenta l'ultima sessione del Consiglio Nazionale e, a sua volta, si sofferma su tematiche politiche attuali. La videoconferenza dei due esponenti politici è intervallata da immagini di repertorio, utili evidentemente a vivacizzare la visione. Nei numeri successivi del *Cinegiornale Spes* non compariranno più gli esponenti del partito in funzione di speaker. Il formato torna ad essere più simile a quello di un normale audiovisivo di propaganda, con la voce fuori campo, le immagini dei fatti narrati e stralci di interviste. Il *Cinegiornale Spes*, con gli uomini della DC che si rivolgono direttamente al pubblico, rappresenta una decisiva novità nel panorama della comunicazione politica, che testimonia le capacità dei cattolici di inventare soluzioni nuove. Tale modello si ispira a quello televisivo e del piccolo schermo anticipa il format della *Tribuna politica*. Riprende questa falsariga il citato *Progresso senza avventure* (1958), il documentario di propaganda in cui compare ancora Fanfani che illustra il programma del partito per le elezioni di quell'anno. Solo più tardi, come visto, approdano a questo stesso modello anche i comunisti, con l'*Appello di Palmiro Togliatti agli elettori* (1963) e *Togliatti e Guttuso ai siciliani* (1963), in cui il segretario è affiancato da testimonial del mondo della cultura.

Tra i segretari dei due partiti Togliatti è colui che si vede più spesso. A lui, tra l'altro, sono dedicati due audiovisivi in occasione dell'attentato e del suo successivo ritorno alla vita politica, ovvero, i già citati *14 luglio* (1948) e *Togliatti è ritornato* (1949). De Gasperi, invece, si vede poco nei filmati di propaganda, probabilmente perché esce presto dalla scena politica italiana. Più visibile, invece, il suo successore alla segreteria della DC, Amintore Fanfani. I segretari, però, non sono ripresi solo in vita: a loro si dedicano filmati anche dopo la morte. Si tratta di documentari celebrativi, che ne ripercorrono la vita, ne descrivono i funerali, che alimentano nostalgie, che contribuiscono, in alcuni casi, alla nascita del mito. Accade così ne *L'Italia con Togliatti* (1964)¹¹⁰, il film realizzato dall'Unitefilm che racconta dei funerali di Palmiro Togliatti, morto il 21 agosto del 1964. Solenne e commovente, l'opera è un tributo alla memoria di colui che è considerato il padre del comunismo italiano. Lo

¹⁰⁸ *Cinegiornale Spes n° 1* (1955), produzione: D.C. Spes, 20'35", b/n, sonoro.

¹⁰⁹ *Cinegiornale Spes n° 2* (1955), produzione: D.C. Spes, 15'40", b/n, sonoro.

¹¹⁰ *L'Italia con Togliatti* (1964), regia: Gianni Amico, Giorgio Arlorio, Libero Bizzarri, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Lino Micciché, Glauco Pellegrini, Elio Petri, Sergio Tau, Paolo Taviani, Vittorio Taviani, Marco Zavattini, Valerio Zurlini, commento: Maurizio Ferrara, voce: Enrico Maria Salerno, fotografia: Mario Bernardo, Vittorio Bernini, Mario Carbone, Tonino Delli Colli, Carlo Di Palma, Umberto Galeassi, Amerigo Gengarelli, Aldo Giordani, Blasco Giurato, Giovanni Mercuri, Claudio Racca, Gianni Raffaldi, Luis Carlos Saldana, Francesco Vitrotti, montaggio: Mario Serandrei, organizzazione: Marcello Bollero, Riccardo Napolitano, Giuseppe Rispoli, edizione: Lina Caterini, musica: Anton Giulio Perugini, produzione: Unitefilm, 40', b/n, sonoro.

testimonia anche la lunghissima lista di credits, che fa di questo filmato un'opera collettiva simbolica, nata dalla collaborazione di più cineasti ed esponenti del mondo del cinema vicini al PCI. Le immagini seguono Togliatti dall'estremo saluto ricevuto nel campo Artek a Yalta, dove si è spento, fino alla sepoltura nel Verano di Roma. La cronaca visiva è fedele, il commento scarno e solenne, tuttavia non privo di increspature retoriche. La bara del segretario del PCI arriva all'aeroporto di Roma, dov'è accolta da centinaia di persone. Poi è trasferita nella camera ardente allestita nella sede della direzione del partito, in Via delle Botteghe Oscure. Per tre giorni, spiega lo speaker, migliaia di persone si mettono in fila per dare il loro ultimo saluto al leader scomparso. Accanto alla bara si vedono politici di ogni schieramento, sindacalisti, intellettuali, rappresentanze dei Paesi stranieri, oltre le migliaia di cittadini. Dopo aver sostato nella camera ardente, la bara è portata in corteo per le strade di Roma. Le immagini sono commoventi: una folla immensa, di circa un milione di persone, segue la salma del dirigente comunista, tanti i pugni chiusi e i volti bagnati dal pianto che salutano il feretro, assieme a corone di fiori, bandiere rosse e striscioni. Il corteo, dopo tre chilometri, arriva a piazza San Giovanni, dove ha luogo «il più grande comizio che la storia di Roma ricordi», si dice nel commento. Sotto una gigantografia del segretario scomparso, dirigenti del PCI, rappresentanti di altri partiti italiani e stranieri si alternano sul palco per portare una testimonianza. Accanto a loro, la bara del leader. Il comizio termina quando ormai è buio. La salma è accompagnata al Verano e il filmato documenta la tumulazione. Gli ultimi fotogrammi sono dedicati al ricordo di Togliatti da vivo. Si ascolta la sua voce, mentre è inquadrato un suo ritratto collocato al fianco di quello di Gramsci nella sede del comitato centrale, quindi si vedono le sue ultime immagini a Yalta, sorridente tra i giovani che lo acclamano. Lo speaker parla dell'eredità che Togliatti ha lasciato e che i militanti devono raccogliere: quella di proseguire sulla via italiana al socialismo. C'è in questo documentario il senso della perdita di una guida, di un modello di riferimento. Togliatti era stato il padre del Partito Comunista Italiano, colui che aveva trasformato il piccolo partito d'avanguardia rivoluzionaria d'anteguerra in un grande partito di massa, il più grande d'Europa tra quelli comunisti. La sua scomparsa segna un vuoto per migliaia di militanti. *L'Italia con Togliatti* raccoglie e trasmette questo stato d'animo, diventando veicolo del misto di dolore e speranza che investì i comunisti italiani alla sua morte¹¹¹. Il filmato, in tal senso, getta luce anche sul culto della personalità che si è creato attorno al segretario del PCI. Sebbene, infatti, egli avesse sempre manifestato avversità verso questo concetto, manifestazioni del culto del capo non sono mancate neppure tra i comunisti italiani, non diversamente da quelli sovietici. Sarà stato per la struttura verticistica che caratterizza il PCI, per la necessità dei suoi militanti di rispecchiarsi in un capo che detti loro le parole d'ordine, o per le condizioni di avversità in cui ha operato il partito, tali da spingere i suoi esponenti ad individuare una guida sicura cui far riferimento. Di fatto, spiega Franco Andreucci,

«In Italia il culto di Togliatti accompagna di pari passo, nell'iconografia e nella letteratura di partito, il culto di Stalin, e anzi gli sopravvive ben oltre la morte del dittatore sovietico.

¹¹¹ La commozione che investe i militanti comunisti e la dirigenza e il desiderio di commemorare il ricordo di Togliatti sono testimoniati anche da un altro filmato, realizzato dalla Federazione del PCI di Milano, *21 agosto 1964* (1964) (produzione: Federazione PCI - Milano, 18'36", b/n, sonoro). Il documentario ripropone immagini di repertorio in cui si vede Togliatti durante alcuni soggiorni a Milano in occasione di celebrazioni e di manifestazioni. Poi si vede la camera ardente allestita nell'atrio delle federazione milanese. Infine, alcune riprese sono girate durante il funerale del leader comunista a Roma.

In un processo che ha un accentuato carattere di omologazione internazionale [...] anche a Togliatti si tributano onori e liturgie impressionanti. Il “capo” e il “maestro” dei lavoratori italiani (ma nella descrizione del leader ogni metafora è valida, dal *nocchiero* alla *guida*, dalla *luce* all’*esempio*) è per i militanti del PCI una figura divina, un modello ideale da seguire e l’oggetto di composizioni scolastiche e di maniera.»¹¹²

Togliatti, insomma, nell’immaginario comunista rappresenta un uomo della Provvidenza. Non diversamente, tuttavia, accade ad Alcide De Gasperi, a sua volta considerato il padre della DC e della rinascita italiana del dopoguerra. Anche a lui il partito dedica alcuni filmati dopo la morte. Si tratta, però, di opere dal carattere decisamente diverso da *L’Italia con Togliatti*. Questi documentari, infatti, sono realizzati a diversi anni di distanza dalla morte del leader cattolico, pertanto presentano un carattere celebrativo, ma meno emozionale. Il filmato dedicato a Togliatti riprende a caldo la cronaca dei funerali, ne trasmette le emozioni, mentre quelli alla memoria di De Gasperi ne ripercorrono l’intera storia esistenziale e politica, prevalentemente per ricordare agli Italiani i suoi meriti a scopo propagandistico. In *Alcide De Gasperi* (1958)¹¹³, ad esempio, si raccontano le vicende che hanno visto protagonista il leader politico dalla fine della guerra alla sua morte, sottolineando l’importanza della sua figura per la Democrazia Cristiana e per l’Italia. Le immagini mostrano momenti cruciali della storia del Paese, come la conferenza di pace a Parigi, la firma della Costituzione, la partecipazione al congresso degli Stati Uniti d’America, in cui De Gasperi, definito dal commento una «guida», è in primo piano. Poi, si vedono le sequenze del V° Congresso Nazionale della Democrazia Cristiana di Napoli (1954), quando il leader si congeda dagli Italiani, ponendo fine alla sua carriera politica, col celebre ultimo discorso. Quindi, lo si vede nella casetta a Selva di Valsugana dove trascorre i suoi ultimi giorni assieme alla famiglia. Infine, i funerali: il popolo che saluta il carro funebre ai bordi delle strade, il treno che ne trasporta la salma e il grande corteo che attraversa la città di Roma. Il filmato vuole ricordare agli spettatori i meriti di quest’uomo, che ha permesso all’Italia di imboccare la via della rinascita dopo la guerra, conquistando credibilità di fronte alle potenze internazionali. Il commento insiste sulle doti di moderazione, pacatezza ed equilibrio del leader cattolico, contrapposte agli atteggiamenti ribellistici dei comunisti, rappresentati come agitatori di piazza. Anche in questo audiovisivo torna il tradizionale anti-comunismo democristiano, utile a rappresentare De Gasperi come un baluardo a garanzia dell’ordine del Paese contro il caos provocato dai rossi nel difficile dopoguerra. Oltre che uno scopo commemorativo, dunque, il filmato ha un chiaro intento propagandistico: vuole ricordare agli Italiani le azioni lodevoli del padre della DC per spingerli a rinnovare la propria fiducia al partito. Obiettivo sotteso anche in *Lettere dalla prigione* (1958)¹¹⁴,

¹¹² Franco Andreucci, *Falce e martello. Identità e linguaggi dei comunisti italiani fra stalinismo e guerra fredda*, Bononia University Press, Bologna, 2005, p. 182. La diffusione del culto del capo nella cultura comunista, secondo Andreucci, è testimoniata dalle stesse modalità di svolgimento dei funerali di Togliatti. Essi rappresentano un momento di cordoglio per il Paese, ma anche «una cerimonia pubblica - quasi di stato, si disse allora - con un’etichetta minuziosa e rispettosa più che del legittimo dolore dei militanti, di gerarchie e autorità, in uno sforzo simbolico rivolto a consolidare l’immagine che del PCI Togliatti aveva voluto affermare: un colosso ordinato e rispettoso delle norme, mosso dal sentimento e dominato dalla ragione.» *Ivi*, p. 253. Forte, dunque, è su questa cerimonia l’influenza del modello sovietico, diffusosi dopo la rivoluzione d’Ottobre. In precedenza, infatti, nel movimento operaio i funerali si configuravano come cerimonie dal carattere laico e modesto. Essi diventano celebrativi col movimento comunista post rivoluzione, che manifesta particolare propensione per la liturgia e per una ritualità densa di simboli di appartenenza. *Ivi*, pp. 259-260.

¹¹³ *Alcide De Gasperi* (1958), produzione: D.C. Spes, 14’30”, b/n, sonoro.

¹¹⁴ *Lettere dalla prigione* (1958), produzione: D.C. Spes, 14’, b/n, sonoro.

dove si parla di un De Gasperi più intimo. Il filmato, infatti, propone stralci delle lettere da lui scritte nel 1927, quando era nelle galere fasciste, alla moglie Francesca. Così si legge in apertura del filmato:

«Alcide De Gasperi è morto quattro anni fa nel 1954. Era un uomo brusco, di poche parole: un uomo nascosto dietro le Sue opere. Anch'Egli, in un tempo ormai lontano, subì il carcere per motivi politici. Ascoltate le lettere che scrisse alla moglie: capirete che uomo era, conoscerete i principi che Lui seguì sempre. Poi voi potete decidere: deciderete se il suo ricordo deve essere ancora di insegnamento e di guida per il nostro paese.»

Il commento, denso di retorica, parla di un uomo guidato dalla forza e dalla speranza, dalla pazienza e dalla buona volontà, doti di un buon cattolico. Tutto il documentario, d'altra parte, trasuda di spirito religioso, rafforzando l'immagine di De Gasperi come l'uomo mandato da Dio nel difficile dopoguerra. Alla memoria del segretario della DC è dedicato anche un altro filmato, dal tono più meditato, coerentemente con l'epoca diversa in cui è realizzato. Si tratta di *Ricordo di Alcide De Gasperi* (1964)¹¹⁵, un documentario che racconta della vita del leader cattolico sin dalla nascita, intrecciandola alle vicende che contemporaneamente hanno interessato l'Italia. C'è, anche in questo caso, l'intenzione di ricordare, di fissare nella mente la memoria di una figura centrale per il mondo cattolico, di un personaggio da cui si irradiano i valori identitari del partito. Questi filmati, attraverso la sinergia delle immagini di repertorio ed i commenti che le accompagnano, riflettono fedelmente il modo in cui De Gasperi era percepito nell'immaginario comune. Un uomo pacato, onesto, modesto ed affidabile. Qualità riflesse anche nel suo eloquio: semplice, privo di retorica, concreto e diretto.

«Egli stesso - ha in proposito spiegato Giovagnoli - ha cercato di assimilarsi il più possibile al suo interlocutore privilegiato, "l'uomo medio". La voluta assenza, nella sua persona, di riferimenti simbolici, ne faceva una sorta di simbolo alla rovescia. Ma qual era il messaggio della antiretorica degasperiana? La sua proposta morale, il suo stile di austerità, il rigore dei suoi atteggiamenti, contribuirono a raccogliere consensi intorno a una intensa prospettiva ricostruttiva. La sua figura esprimeva visivamente, prima ancora di formularlo in termini espliciti, un appello costante non più a sopportare "lacrime e sangue" come in tempo di guerra, ma ad accettare uno stile di "disciplina e lavoro".»¹¹⁶

È la semplicità, l'assenza di simbolismi a contraddistinguere la figura di De Gasperi. Più in generale, non ci sono simboli né ritualità in tutte le rappresentazioni della DC nei propri filmati di propaganda. Se c'è della retorica, è quella delle azioni concrete, delle cose fatte per il bene dell'Italia. Viceversa, nei filmati comunisti, più spesso appaiono la liturgia e i simboli della cultura di riferimento, giacché questi sono veicoli indispensabili per trasmettere e rafforzare il verbo ideologico e l'identità del partito. La

¹¹⁵ *Ricordo di Alcide De Gasperi* (1964), regia: Massimo De Marchis, Brando Giordani, sceneggiatura: Igino Giordani, produzione: D.C. Spes, 68', b/n, sonoro.

¹¹⁶ Agostino Giovagnoli, *La cultura democristiana tra Chiesa cattolica e identità italiana*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1991, pp. 227-228.

Sulle differenze tra l'oratoria di Togliatti e quella di De Gasperi, come specchio di due diversi atteggiamenti e visioni del mondo, è stato scritto: «Togliatti aveva un'oratoria scarna ed essenziale, condita di sarcasmi, a volte feroci, una lucidità e una freddezza glaciale, che proponeva implicitamente un giudizio caustico sulla realtà della società circostante, ch'era prova di forza, senza effetti tribuniti, anzi vestita di un'apparente modestia, che aggiungeva sicurezza e consapevolezza nel ruolo suo e del partito di cui era leader. De Gasperi invece palesa un sostanziale disagio per la folla, superato da un superiore senso del dovere, che traluceva dalla serietà del suo portamento e dava credibilità a un'oratoria spesso antiquata nei costrutti e nelle immagini, però con i guizzi fermi e appassionati dell'uomo di ragione e di fede.» Piero Craveri, *Il cinegiornale dell'età degasperiana*, in Augusto Sainati (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Torino, Lindau, 2001, pp. 136-137.

rappresentazione dei simboli del comunismo o, se si preferisce, l'autorappresentazione celebrativa del PCI, è presente nei documentari che fanno la cronaca dei congressi, o in quelli che raccontano di commemorazioni e degli appuntamenti più importanti del calendario comunista. Il regista Gillo Pontecorvo gira, in occasione del VII Congresso del PCI, svoltosi dal 3 all'8 aprile 1951 a Roma, al teatro Adriano, *Pace, lavoro e libertà* (1951)¹¹⁷. Il filmato è una cronaca di alcuni momenti del congresso, di cui coglie in pieno lo spirito celebrativo e di entusiasmo. Le prime immagini sono accompagnate da un sottofondo quasi costante di scroscianti applausi. L'alto numero di presenze richiama la potenza del partito. Il teatro è gremito, persone di tutte le età (si vede anche qualche bambino) assistono all'ingresso ordinato dei vertici del PCI e ascoltano i loro discorsi. Il primo intervento è di Palmiro Togliatti, accolto con cori di esaltazione. Del leader si ascoltano le parole pronunciate in prima persona. Seguono i discorsi del vice segretario Pietro Secchia, di Luigi Longo, Giuseppe Di Vittorio, Enrico Berlinguer, Giorgio Amendola, Umberto Terracini ed altri esponenti del partito. I simboli non si contano: si vedono diverse bandiere, corone di fiori ed una gigantografia della falce col martello. Rientra tra i simboli quello per eccellenza dell'italianità, il suo inno nazionale, intonato più volte. La liturgia prevede, poi, sfilate di delegazioni operaie e contadine e la consegna di doni. Togliatti riceve alcuni oggetti personali di Antonio Gramsci da un suo compagno di carcere. Attività collaterali arricchiscono la giornata del congresso: una delegazione del partito si reca nel quartiere di Primavalle dove è stato organizzato un pranzo per i bambini poveri delle borgate; una staffetta attraversa la città fino a piazza San Giovanni. È in questa piazza che si svolge una grande manifestazione durante la quale Togliatti tiene un comizio. Il filmato è denso di retorica e di un entusiasmo commosso. Il congresso rappresenta un momento di unione dei militanti, in quell'anno ancora fiduciosi che il loro partito avesse ben presto conquistato il potere. Il rituale si ripete pressoché uguale nelle parole, nei suoni e nelle immagini in *X Congresso nazionale del Pci* (1962)¹¹⁸, documentario girato da Mario Carbone in occasione del raduno svoltosi al Palazzo dei Congressi di Roma il 2 dicembre 1962. Sono passati oltre dieci anni dal filmato precedente, ma il tono ed i contenuti del racconto filmico sono uguali. La sala è gremita di delegati, giornalisti e rappresentanze straniere. L'atmosfera è entusiasta, contrappuntata dai continui applausi. Entrano i vertici del partito, capitanati da Togliatti, che ordinatamente sfilano dietro il tavolo di lavoro della presidenza. Sulle loro teste campeggiano le facce serie di Marx, Lenin e Gramsci raffigurati in enormi quadri. Si inquadrano uno a uno i volti della nomenclatura comunista italiana e straniera. Poi iniziano i discorsi, inaugurati dalla relazione del segretario del PCI. Dopo tutti gli interventi è il momento degli scambi dei doni, bandiere, fiori, quadri e svariati beni. Vengono poi lanciati in aria palloncini inneggianti alla pace, portati da alcuni bambini. I consueti temi della pace e della vittoria del socialismo rimbalzano nelle parole dei relatori. Non manca l'intonazione dell'inno italiano, né, in chiusura del filmato, di *Bandiera rossa*.

Decisamente diverso è il linguaggio con cui si esprime il racconto dei congressi democristiani. Ad uno di questi, ovvero l'Assemblea Nazionale della Democrazia Cristiana, svoltasi dal 13 al 16 aprile del 1956 al Palazzo dei Congressi di Roma, è

¹¹⁷ *Pace, lavoro e libertà* (1951), regia: Gillo Pontecorvo, produzione: PCI, fotografia: Carlo Carlini, Giuseppe Rotunno, montaggio: Enzo Alfonsi, 27', b/n, sonoro.

¹¹⁸ *X Congresso nazionale del Pci* (1962), regia: Mario Carbone, realizzazione: Unitefilm, produzione: Sezione centrale stampa e propaganda del PCI, 18', b/n, sonoro.

dedicato in *Cinegiornale Spes* n° 5 (1956)¹¹⁹. Il racconto è scarno, dinamico e più breve rispetto alle cronache dei congressi comuniste, complice il formato giornalistico del filmato. In appena dieci minuti si sintetizzano le questioni più importanti emerse dall'assemblea, stralciando brevi frammenti del discorso di Amintore Fanfani. L'intero cinegiornale vede alternarsi alle immagini del segretario DC, che parla dalla tribuna, quelle del folto e composto pubblico che ascolta. Non ci sono rituali, né simboli, ad eccezione di un enorme cartellone che illustra l'evento in corso e di una gigantografia di De Gasperi che campeggia su una delle pareti. Gli applausi e le manifestazioni di entusiasmo sono ridotte al minimo e confinate nella parte finale del filmato, quando si vede il pubblico che si alza in piedi per applaudire Fanfani e quest'ultimo che stringe le mani ad alcuni spettatori. La differenza è netta con gli analoghi filmati comunisti, a riprova dell'inesistenza nella cultura politica democristiana di ogni riferimento a prassi liturgiche.

Oltre che nei congressi, le immagini identificanti e simboliche del PCI si ritrovano anche nelle celebrazioni previste nel calendario di festeggiamenti comunista. Tra queste figurano le celebri feste de «l'Unità». È interessante notare come negli archivi del PCI siano conservate notevoli quantità di girato ad esse relativo. Tappa centrale dell'almanacco del PCI, tali feste hanno rappresentato per anni un rilevante momento di condivisione tra i militanti. Molte, in varie parti d'Italia, così, sono state filmate, spesso anche da registi più noti. Oggi, tuttavia, non sono pervenuti documentari finiti su questo tema. Negli archivi, cioè, è conservato il solo materiale «grezzo», che ha comunque un valore storico notevole, in quanto documento pressoché unico di tali importanti manifestazioni politico-sociali. Non ci sono filmati compiuti sulle feste, eppure esistono documentari completi che parlano proprio del quotidiano «l'Unità», di sicuro un altro simbolo della militanza comunista. In quanto organo del PCI, «l'Unità» ne è la voce ufficiale, il depositario del verbo e delle parole d'ordine emanate dall'alto della direzione del partito. Ai propagandisti comunisti si consiglia di leggere con attenzione il quotidiano ed utilizzarne i contenuti nella loro opera di propaganda capillare. L'importanza attribuita al giornale spiega perché, oltre ad organizzare le omonime feste per raccogliere le sottoscrizioni, si attivino centinaia di militanti per la sua diffusione. Gli «Amici dell'Unità», così si chiamano questi attivisti, consegnano il quotidiano porta a porta, raggiungendo anche zone dove più difficilmente esso arriverebbe, con l'obiettivo di distribuirne quante più copie possibile. A questa schiera di militanti appassionati sono dedicati alcuni filmati di propaganda. Uno è *Viva l'Unità* (1949)¹²⁰, un breve documentario in cui si vedono gli «Amici dell'Unità» all'opera in varie città italiane. Tra loro, si spiega, ci sono operai ed impiegati, ma anche intellettuali e dirigenti del partito. In una scena si vede Celeste Negarville, esponente del PCI nonché primo direttore dell'edizione romana del quotidiano, distribuire copie a Torino con un abile strillonaggio. Gli «Amici dell'Unità» sono rappresentati come una folla vivace ed allegra che, mossa dalla passione e dal volontarismo, distribuisce con impegno il quotidiano in ogni dove. Il loro ruolo è fondamentale, giacché, si dice in apertura del filmato, «l'Unità» non dispone dei grandi capitali che hanno i quotidiani borghesi e, perciò, non può permettersi grosse spese per la pubblicità. Il cortometraggio termina con l'appello a sottoscrivere per il giornale, un piccolo sacrificio richiesto ai militanti per garantire la crescita dell'organo del PCI. Dello stesso anno è anche *Milioni di lettori* -

¹¹⁹ *Cinegiornale Spes* n° 5 (1956), produzione: D.C. Spes, 10', b/n, sonoro.

¹²⁰ *Viva l'Unità* (1949), realizzazione: Amici dell'Unità, produzione: PCI, 6'30", b/n, sonoro.

Centomila diffusori (1949)¹²¹. A sua volta racconta dell'opera importante svolta dagli attivisti che diffondono il giornale, di cui si sottolinea lo spiccato carattere popolare. «l'Unità» è definito «la voce del lavoro e della pace», i due temi più cari alla propaganda comunista. Il giornale - sottolinea con non poca retorica il commento - raccoglie la voce del popolo ed è a sua volta una voce amica per i lavoratori. Le immagini mostrano come «l'Unità» arrivi ovunque, sui cantieri e nelle fabbriche, nei luoghi di cura, nelle varie attività commerciali, grazie all'alacre impegno dei suoi diffusori. Questi ultimi non solo distribuiscono copie, ma organizzano addirittura letture collettive nei villaggi contadini dove regna l'analfabetismo. La natura fortemente popolare del giornale è sottolineata dal legame che lo unisce alle passioni sportive più diffuse tra gli Italiani: una macchina del quotidiano partecipa al Giro d'Italia, riscuotendo acclamazioni al pari dei campioni sportivi, così come «l'Unità» organizza gare pubbliche degli sport più popolari. Infine, le immagini raccontano del mese de «l'Unità», settembre, e delle tradizionali feste che in questo periodo sono organizzate, cui prendono parte enormi masse di pubblico, a testimoniare il calore collettivo che avvolge il quotidiano. Anche la DC dedica al proprio quotidiano, «Il Popolo», un filmato. Si tratta del *Cinegiornale Spes n° 4* (1955)¹²², che racconta la storia del giornale e poi spiega, entrando nel segreto delle redazioni e delle tipografie, come concretamente esso nasce. Nella prima parte se ne raccontano le origini, definendo «Il Popolo» una «gloriosa eredità del Partito Popolare Italiano». Il foglio, spiega il commento, ha rappresentato una straordinaria voce di libertà negli anni del regime, ad esempio denunciando senza remore il delitto Matteotti. Si parla quindi della sua chiusura ad opera del fascismo e della rinascita nella clandestinità sul finire della guerra. Nel dopoguerra il quotidiano si conferma una «bandiera di libertà contro i nemici della democrazia». C'è tanta enfasi nel commento, poi con un linguaggio più tecnico ed un tono descrittivo sono illustrate le varie fasi di lavorazione e realizzazione del giornale. Le sequenze mostrano i diversi passaggi che portano dalle bozze all'impaginazione finale. Quindi, sul finire del filmato appare Mariano Rumor, che parla dell'importante funzione svolta dalla stampa. Confrontando questo documentario coi due precedenti dedicati a «l'Unità» si nota come la retorica, che vuole ciascun quotidiano come la voce più libera rispetto agli altri sul mercato, sia sostanzialmente la stessa. Nel caso dell'organo del PCI, però, si percepisce una spiccata componente popolare che qui manca: «l'Unità» è rappresentato come il quotidiano del popolo, che di quest'ultimo è la voce e che il popolo stesso col suo attivismo aiuta a far crescere; viceversa, «Il Popolo» ha una caratterizzazione più ufficiale e, in tal senso, più distaccata dalle masse. Non è un caso che il quotidiano democristiano, pur essendo la voce ufficiale del partito, abbia avuto negli anni una diffusione limitata, non riscuotendo particolari successi nemmeno tra gli iscritti alla DC, sebbene si faccia portavoce degli orientamenti della direzione e delle varie correnti di quest'ultima. I documentari mostrano bene come il valore dei due quotidiani per i rispettivi partiti presenti spiccate differenze: nel caso comunista, come spesso accade in questo mondo, al valore di voce ufficiale del partito de «l'Unità» si sommano ulteriori simbolismi, utili ad alimentare il fuoco dell'appartenenza ideologica.

¹²¹ *Milioni di lettori - Centomila diffusori* (1949), produzione: Associazione Nazionale Amici dell'Unità, 10', b/n, sonoro.

¹²² *Cinegiornale Spes n° 4* (1955), produzione: D.C. Spes, 14'15", b/n, sonoro.

VI.6 La rilettura della storia

Molti audiovisivi di propaganda del Partito Comunista e della Democrazia Cristiana propongono excursus sul passato recente, offrono occasioni per ricordare e riflettere su episodi storici di particolare importanza. La rilettura del passato ha una funzione centrale nella propaganda, giacché aiuta a cementificare la fede politica, ricordando gli ideali e le vicende passate che definiscono l'identità del partito, e a rafforzare i legami di appartenenza e le convinzioni dei militanti. L'uso della storia, tuttavia, presenta dei caratteri in parte diversi tra i due partiti. La DC, infatti, vi fa ricorso soprattutto per ricordare il proprio contributo fondamentale dato alla rinascita dell'Italia del dopoguerra e per rinfocolare l'eterno anti-comunismo. Il PCI, invece, in linea con la propria cultura politica densa di simboli e ritualità, racconta la storia per celebrare il cammino spesso accidentato del comunismo, cui però è sottesa una speranza certa di vittoria finale, o per ricordare momenti storici che presentano una carica simbolica forte.

Un classico documentario comunista, che guarda al passato con tono celebrativo, è *La via della libertà* (1951)¹²³, non a caso realizzato in occasione del XXX anniversario del PCI. Il filmato racconta la storia del partito a partire dal Congresso straordinario di Basilea a ridosso della prima guerra mondiale, arrivando fino al presente. L'obiettivo è mettere in luce l'incessante lotta per il pacifismo e il costante ritrovarsi dalla parte del popolo del comunismo internazionale. Il linguaggio, che si staglia su una serie di immagini di repertorio, è ricco di retorica provvidenzialistica. Il comunismo, si dice, ha affrontato un lungo cammino di avversità (ad esempio si racconta della clandestinità e delle violenze subite negli anni del fascismo), ma tutte le sofferenze non hanno fatto che temprare il movimento, sorretto sempre dalla certezza della vittoria e dalla fiducia cieca nella causa del socialismo. I militanti sono rappresentati come martiri, distinti da un eterno spirito di sacrificio. Nelle parole dello speaker il comunismo non sembra camminare nella storia, ma incedere, lungo un percorso glorioso. La grandezza del comunismo italiano, poi, s'intreccia alla quella del comunismo sovietico, continuamente evocato. In chiusura, la forza del partito è testimoniata da una bandiera rossa che sventola vigorosamente, sulle note, nemmeno a dirlo, di *Bandiera rossa*. La fiducia nella vittoria finale del comunismo scorre anche lungo i filmati che si soffermano sulla storia più recente. Ad esempio, *Tre anni di storia* (1960)¹²⁴ rilegge alcuni degli avvenimenti italiani e internazionali accaduti dal 1956 al 1960, ovvero nel periodo intercorso fra l'VIII ed il IX Congresso del PCI, con il chiaro intento di mettere in luce le conquiste del comunismo internazionale e le sconfitte del blocco occidentale. La storia è riletta ad uso della propaganda di partito, selezionando quegli avvenimenti, e calcandone il valore positivo, che sono favorevoli al mondo comunista, sia italiano che sovietico. Si parte dalle elezioni del 1958, con i risultati lusinghieri ottenuti dalle sinistre, a fronte di quelli catastrofici attesi da parte dei cattolici. Poi si guarda al panorama internazionale, raccontando delle diverse guerre intraprese dall'imperialismo americano e, d'altra parte, degli sforzi per favorire la pace da parte dell'URSS. Il disgelo finalmente arriva, spiega il commento, e arriva dopo che a lungo tempo l'aveva invocato l'Unione Sovietica a fronte della sordità degli Americani. Anche in questo clima, tuttavia, gli USA sono accusati del mancato rispetto degli accordi di distensione,

¹²³ *La via della libertà* (1951), regia: Sergio Grieco, soggetto e sceneggiatura: Sergio Grieco, Fabio De Agostini, commento: Roberto Bonchio, fotografia: Carlo Carlini, Giorgio Merli, montaggio: Sergio Grieco, organizzazione: Enzo Alfonsi, Piero Sciarpa, musica: Virgilio Chiti, produzione: Tecno Film, 21', b/n, sonoro.

¹²⁴ *Tre anni di storia* (1960), produzione: Sezione stampa e propaganda del PCI, 23', b/n, sonoro.

come testimonia la scoperta di episodi di spionaggio americano in danno dei sovietici. L'avanzata certa del comunismo è documentata, poi, dalle immagini delle conquiste tecnologiche dell'URSS, come lo sputnik. Il lento dissolversi della potenza nemica, invece, è letto nelle numerose guerre di liberazione che si scatenano nei Paesi coloniali. Sul fronte nazionale, l'indebolirsi del governo si palesa attraverso le sue scarse capacità di fare il bene del Paese, come mostrano le ataviche emergenze del Sud, che rivelano quanto il miracolo economico si manifesti solo in poche «isole di prosperità» a fronte di più gravi problemi di miseria persistenti. A ciò si aggiungano le continue crisi politiche dei fragili governi capitanati dalla DC, sempre alla ricerca di nuovi alleati per avere una maggioranza stabile, e le crescenti agitazioni, spia di malessere, che si diffondono nel corpo sociale. Ecco, così, che appare chiara la «nuova maggioranza che si sta affermando nel Paese», dice lo speaker, mentre prende consistenza la speranza di una vittoria del comunismo non lontana da venire¹²⁵. Oltre che per commentare ed interpretare il significato degli avvenimenti del passato, più o meno recente, il PCI ricorre alla storia per commemorare e fissare nella memoria dei suoi militanti date che hanno un valore simbolico di rilievo. Negli archivi audiovisivi del Partito Comunista si ritrovano diverse riprese di commemorazioni varie, come quelle di episodi e personaggi dell'antifascismo, o della fondazione del partito stesso, piuttosto che de «l'Unità». Non stupisce se si pensa che il comunismo avesse una propensione particolare per la celebrazione di anniversari, come testimonia l'abbondanza di questi ultimi nel suo calendario. Spesso le celebrazioni avevano anche lo scopo di ricordare vittime delle lotte sociali, elevate al gradino di veri e propri santi nell'universo laico del partito.

Nei documentari di propaganda della DC che guardano al passato non c'è liturgia e la celebrazione si lega esclusivamente ai successi ottenuti. Il partito negli anni cinquanta vive dell'orgoglio di aver guidato il Paese nel duro cammino del dopoguerra e di esser stato il fautore della ricostruzione. La Democrazia Cristiana si autorappresenta come il garante dell'ordine e dello sviluppo, contrapposti al carattere agitatorio della politica delle sinistre. Questa immagine è ricorrente in tutti i filmati di propaganda che ripercorrono il passato, anche quello più recente, e anzi ne può essere considerata il comune denominatore. Ne *La lotta per la democrazia continua* (1956)¹²⁶ sono illustrate le diverse fasi di cambiamento che hanno attraversato l'Italia a partire dalla fine della seconda guerra mondiale. Immagini di repertorio sottolineate da musiche dal tono drammatico ricreano il senso della tensione che ha scosso il Paese in momenti cruciali della sua storia. La DC è rappresentata come la salvatrice dell'Italia, colei che le ha fatto imboccare la strada della democrazia, contro ogni tentativo dei comunisti di trascinarla sotto l'orbita di controllo sovietica. Tre sono le parole d'ordine del vocabolario democristiano: «ricostruzione, lavoro, prosperità». Questi concetti prendono plasticamente forma sullo schermo con le tante immagini di progresso, come quelle dei cantieri, dei nuovi impianti industriali, delle case e delle strade ricostruite. Ad esse si affiancano le sequenze che mostrano l'acclamazione del popolo italiano, festante ai

¹²⁵ Un documentario con un'analogia rappresentazione catastrofista del potere cattolico italiano e di quello americano sul piano internazionale è realizzato anche dalla Federazione del PCI di Milano. Si tratta di *La via sicura* (1963) (produzione: Federazione PCI - Milano, 24', b/n, sonoro) che ripercorre una fase particolarmente delicata di lotte sociali in Italia, inaugurata dall'opposizione delle sinistre al governo Tambroni nel 1960. Il filmato raccoglie una sintesi delle lotte antifasciste del luglio 1960 e delle varie mobilitazioni operaie di diverse città italiane nel triennio 1960-1963. Vengono proposte le riprese dei cortei, delle marce, degli scioperi e degli scontri con la polizia. Seguono le attualità sulla reazione popolare al blocco di Cuba da parte dell'imperialismo nord-americano.

¹²⁶ *La lotta per la democrazia continua* (1956), produzione: D.C. Spes, 10', b/n, sonoro.

comizi di De Gasperi e agli esiti delle elezioni che, dal 1948, consegnano la vittoria alla DC.

Assieme ai filmati che raccontano la storia partendo da lontano, ci sono quelli che guardano al passato più recente. Il loro scopo è fornire una lettura precisa di fatti a carattere politico che si prestano ad interpretazioni multiple. Ad esempio, in *Cinque anni difficili* (1958)¹²⁷ l'attenzione è puntata sulle difficoltà politiche affrontate dalla DC subito dopo le elezioni del 1953. Il fallimento della cosiddetta «legge truffa» e la conseguente impossibilità per il partito cattolico di ottenere il premio di maggioranza, che le garantisca una solida maggioranza in Parlamento, aprono una delicata fase di crisi. Il centrismo inizia a mostrare le sue crepe. C'è meno trionfalismo in questo documentario rispetto a tanti altri che raccontano delle vicende di cui è protagonista la DC in quest'epoca. Il commento ricostruisce le estenuanti trattative, che per mesi non vanno mai a buon fine, e la continua formazione di nuovi governi che, puntualmente, poco dopo si sciolgono. Ma responsabili di questa situazione, lascia intendere il commento, sono tutti i partiti, quelli che un tempo avevano sostenuto la DC e i partiti di minoranza che, non offrendo il loro supporto al partito cattolico, impediscono la formazione di un governo stabile. Intanto, muoiono prima De Gasperi e poi Vanoni, due grandi personalità del partito. Ma accadono anche eventi più positivi, come il ritorno di Trieste all'Italia, grazie al quale «le cicatrici della guerra sono definitivamente cancellate», oppure la realizzazione di opere urbanistiche nelle campagne abbandonate, o la firma del Trattato per il Mercato Comune. Sebbene il quadro politico non sia stabile, di certo non per responsabilità della DC - sembra suggerire il filmato - l'Italia continua a crescere proseguendo quel cammino fruttuoso imboccato sin dal dopoguerra grazie alla guida del partito cattolico. Il quinquennio successivo pare aprirsi decisamente meglio, grazie al protagonismo del segretario della DC Amintore Fanfani, che, dopo il successo elettorale, forma il primo governo. Nel documentario *Buon lavoro, Italia!* (1959)¹²⁸ sono descritti gli accadimenti internazionali che vedono Fanfani in prima linea, anche in quanto ministro degli Esteri. Molto risalto è dato alla sua figura, come raramente accade agli esponenti della DC nei relativi filmati di propaganda. In Estremo Oriente è scoppiata una crisi, racconta il commento, con l'esplosione di un colpo di Stato in Iraq. Un'aggressione sovietica è in agguato, così per scoraggiarla è necessario che si metta in moto la macchina bellica degli USA. Si apre una fase di colloqui tra i Paesi occidentali, cui prende parte anche Fanfani. Il primo ministro si reca dapprima in America, dove, precisa lo speaker, dà un contributo a risolvere la crisi e riesce a farsi riconoscere gli interessi italiani nel Mediterraneo. Poi vola a Londra, e ancora a Bonn, e poi in Francia. Fanfani sale e scende da aerei, colloquia con i capi di Stato delle più grandi potenze occidentali, è spesso immerso tra fotografi e giornalisti. Raramente, se non quasi mai, un esponente democristiano è stato rappresentato così. L'Italia, suggerisce il filmato, è finalmente un Paese in grado di dialogare alla pari con le altre potenze occidentali. Fanfani fa quindi ritorno a Roma e, messe da parte le questioni internazionali, con ugual dinamismo lavora a quelle nazionali, come il piano di finanziamenti a comuni e province e quello per l'istruzione. Il clima di ottimismo e vitalità è ancora più enfatizzato in *L'Italia va meglio. Due anni di vita italiana 1958-1960* (1960)¹²⁹. Il filmato, un po' più lungo di un normale cortometraggio, ripercorre la storia degli ultimi due anni, intrecciando le vicende politiche, che vedono protagonista

¹²⁷ *Cinque anni difficili* (1958), produzione: D.C. Spes, 13', b/n, sonoro.

¹²⁸ *Buon lavoro, Italia!* (1959), produzione: D.C. Spes, 15', b/n, sonoro.

¹²⁹ *L'Italia va meglio. Due anni di vita italiana 1958-1960* (1960), produzione: D.C. Spes, 21', b/n, sonoro.

la DC e le sue realizzazioni, ad accadimenti più generali. Si tratta di un documentario di costume, che alla cronaca politica giustappone il racconto di fenomeni sociali più leggeri, che riguardano, ad esempio, il mondo dello sport, della televisione o del cinema. Ne emerge una rappresentazione frizzante del Paese. L'Italia, si dice, è in pieno sviluppo, attraversata da ondate di novità e benessere. Insomma, come indica il titolo, il Paese va meglio. Il miglioramento ed il clima positivo si respirano sin dalle prime immagini, che raccontano delle Olimpiadi di Roma del 1960. I successi dell'Italia nello sport, ma anche la buona organizzazione dell'evento sportivo, diventano metafora del successo più generale del Paese, ovvero, precisa lo speaker, dello «stato di ordine, di pace, di tranquillità che ormai regna nella nazione». Si fa un passo indietro, quindi, per iniziare il racconto dalle politiche del 1958. Torna il protagonismo di Fanfani e si documenta, con immagini eloquenti, il grande sviluppo che a partire da quel momento ha investito l'Italia grazie al governo. Si vedono la costruzione di nuove scuole, i cantieri dell'aeroporto di Fiumicino e le immagini dell'autostrada del Sole, ormai quasi compiuta, si specifica nel commento. La disoccupazione, grazie a tutti i lavori pubblici che impiegano lavoratori, diminuisce. Il cambiamento sociale è testimoniato dalle nuove tendenze, rappresentate dagli urlatori, dall'hula hoop, dalla passione per programmi televisivi come *Lascia o Raddoppia?*. La grandezza dell'Italia la fa anche il cinema: si vedono la Lollobrigida e la Loren, Rossellini e Monicelli che vincono al Festival di Venezia, Fellini premiato per *La dolce vita*. Dopo le dimissioni del governo Segni, Fanfani forma il nuovo governo. La potenza della DC è testimoniata nelle immagini finali da folle che acclamano il partito, con in mano cartelli e striscioni raffiguranti lo scudo crociato.

Il racconto della storia non è affidato solo alle immagini cronachistiche di un passato più o meno recente. La Spes realizza un originale ed ironico filmato d'animazione, *Caro...amico* (1962)¹³⁰, che ripercorre alcuni fatti storici, allo scopo di ricordare allo spettatore i vari proclami di propaganda politica di cui è stato bersaglio. L'invito è a pensare con la propria testa, salvo poi ricordargli di votare DC. Il disegno animato ha per protagonista un bambino, nato in epoca fascista, che pian piano diventa adulto. Gli vengono messi in testa, man mano che cresce, diversi cappelli, che rappresentano i vari proclami della propaganda politica, prima fascista, poi comunista. Si ricordano le guerre del fascismo, ovvero quella in Africa, poi in Spagna, e il secondo conflitto mondiale. Quindi arriva «baffone», dapprima dipinto dai comunisti nel migliore dei modi, poi da loro stessi condannato. L'ometto è visibilmente disorientato con tutte queste idee, spesso contraddittorie, che gli sono messe davanti. Nel presente, però, finalmente può ragionare con la propria testa, in un clima di democrazia, garantito - è sottinteso - dalla DC. «Il miracolo economico - tuona lo speaker - si chiama Democrazia Cristiana», che è sinonimo di libertà. Lo ricorda la scritta «libertas» impressa sullo scudo crociato, che, a conclusione del cartoon, appare sullo schermo. Più convenzionale rispetto a questo cartone, ma mosso dallo stesso fine propagandistico, è *Il salto nel buio* (1962)¹³¹, realizzato interamente con immagini di repertorio che coprono un arco di tempo compreso tra la fine della guerra ed il presente. Il tema portante è quello suggerito dal titolo, il salto nel buio, ovvero le scelte che la DC ha sostenuto per il bene dell'Italia ma che da altre forze politiche sono state definite, per ragioni propagandistiche, azzardate. Così è per la Repubblica, per la quale in molti credevano che l'Italia non fosse politicamente matura. Gli stessi proclami allarmistici sono fatti alla vigilia del voto del

¹³⁰ *Caro...amico* (1962), produzione: D.C. Spes, 6'45'', colore, sonoro.

¹³¹ *Il salto nel buio* (1962), produzione: D.C. Spes, 14'38'', b/n, sonoro.

1948, ma anche il quel caso trionfa la DC e con essa l'ordine, contro la paura dello spettro comunista. L'anti-comunismo ricorre come sempre, in particolare legandosi al personaggio di Stalin, osannato in vita e condannato dopo la morte dagli stessi comunisti. Un altro salto nel buio è, quindi, il Patto Atlantico, così lo dipinge il PCI, ma anche in questa occasione il partito cattolico mostra come le sue scelte di politica internazionale abbiano rafforzato e fatto crescere il Paese. Secondo Mauro Morbidelli, il filmato, realizzato alla vigilia delle elezioni del 1963, «ha un chiaro obiettivo: convincere gli elettori moderati, tradizionale bacino di voti Dc, dubbiosi sulla scelta del centrosinistra e attirati a votare a destra della Dc. Lo slogan che si vuole affermare è che non si tratta di un salto nel buio», descrivendo le scelte del passato come di destra ed anti-comuniste¹³². La DC, così, rassicura l'uomo della strada a differenza di chi, suggerisce il commento, vuole spaventarlo, evocando scenari futuri terribili e giocando con la sua paura. Ad essi il partito cattolico contrappone la realtà delle cose buone fatte, che fugano ogni pericolo di passi azzardati. La fiducia che merita il partito cattolico è così testimoniata dalle immagini della crescita dell'Italia. Contro i comunisti, che in virtù della propria posizione di partito di minoranza modulano la propaganda sulla denuncia e sui rischi futuri, la Democrazia Cristiana oppone la speranza della crescita, suffragata dall'evidenza del miglioramento.

Compie un percorso storico ancora più lungo di quelli fino ad ora citati il documentario *Un partito democratico e popolare* (1963)¹³³, che racconta la storia della DC riannodando le sue origini ai fili del movimento cattolico dei primi del Novecento. Il filmato ricostruisce la lunga tradizione politica cattolica, narrandone le principali vicende e soffermandosi sui suoi protagonisti, primo fra tutti don Luigi Sturzo. La documentazione avviene con immagini di repertorio, intervallate da testimonianze di chi di quegli accadimenti è stato protagonista. Non c'è retorica nel filmato, il cui intento appare per lo più didascalico. La differenza coi filmati analoghi comunisti è, dunque, netta. Vi è, più che altro, la volontà di legittimare nel presente la DC illustrando le sue robuste radici, che s'identificano con un movimento che viene da lontano e che per affermarsi ha dovuto, non diversamente dal movimento comunista, affrontare numerose difficoltà. I riferimenti sono in particolare alle vicissitudini patite dal Partito Popolare negli anni del regime. Si arriva quindi al dopoguerra, a De Gasperi ed alla DC, che segnano come un lieto fine rispetto alle vicende precedenti. Il movimento cattolico trova la sua sintesi definitiva nella Democrazia Cristiana e nel suo principale ispiratore De Gasperi, che, come testimoniano le immagini dei due volti affiancati, è l'erede più diretto di don Sturzo.

La rappresentazione della DC come guida sicura che ha condotto l'Italia lungo il tortuoso cammino del dopoguerra, a fronte del pericolo comunista sempre in agguato, ritorna in un documentario girato per la campagna elettorale del 1963, *Gli anni felici* (1963)¹³⁴. Il filmato si apre con il manifesto della DC scelto per quelle elezioni, ovvero il celebre ritratto di una bella fanciulla con lo slogan «La DC ha 20 anni». In sottofondo c'è un brano musicale cantato, che recita nel ritornello la frase «gli anni felici continueranno» (il brano è lo stesso utilizzato nel già citato cortometraggio, realizzato sempre per il voto del 1963 dalla Spes, *Gli anni felici continueranno*). L'atmosfera serena evocata dalla musica è sottolineata da immagini simbolo del miracolo, come nuovi palazzi e strade, fabbriche, aerei e treni. Poi, improvvisamente la musica cambia,

¹³² M. Morbidelli, *La colomba contesa*, op. cit., p. 36.

¹³³ *Un partito democratico e popolare* (1963), regia: Vincenzo Incisa, produzione: D.C. Spes, 26', b/n, sonoro.

¹³⁴ *Gli anni felici* (1963), produzione: D.C. Spes, 28', b/n, sonoro.

si sentono sonorità più cupe che enfatizzano il contenuto drammatico delle immagini di guerra che iniziano a succedersi. Comincia così il tradizionale - ovvero, comune agli altri filmati sullo stesso tema fin qui utilizzati - percorso nella storia del dopoguerra, volto ad enfatizzare il cammino salvifico del Paese. Il viaggio comincia con la speranza che, nonostante gli orrori della guerra, spinge i cattolici, organizzati nella nascente DC, a credere in un futuro migliore possibile. Compare il protagonista della rinascita, De Gasperi, che conduce il Paese alla stabilità, allontanando le pericolose sinistre dal governo nel 1947, ed al miglioramento delle condizioni di vita, attraverso il patto con gli USA che garantisce gli aiuti del Piano Marshall. Il resto è storia nota: il Patto Atlantico, la guerra di Corea cui si contrappongono le sequenze che raccontano il benessere crescente in Italia, la riforma agraria, la rinascita del Sud, lo sviluppo industriale. E poi ancora le visite dei capi di Stato delle potenze mondiali in Italia, le olimpiadi di Roma, le esportazioni, che mostrano come il Paese sia ormai entrato nel consesso delle nazioni che contano. Intanto cambiano i protagonisti della DC. A De Gasperi si sostituiscono gli esponenti della nuova generazione, come Moro e Fanfani, quest'ultimo come sempre protagonista dei successi italiani. Il filmato mostra gli anni felici preannunciati nel titolo, invitando gli elettori, alla vigilia di un voto importante, a tributare la propria fiducia a chi di tanta felicità si ritiene l'artefice. L'invito a votare DC ed il ricordo delle cose fatte sono presenti anche in un altro documentario realizzato per le elezioni del 1963, decisamente più originale, *Il miracolo per tutti* (1963)¹³⁵. Il messaggio di fondo è che il miracolo per tutti lo può realizzare ciascun cittadino attraverso il voto, facendo la scelta più giusta. Non a caso, le prime sequenze mostrano un'urna elettorale sulla quale è impresso lo slogan che fa da titolo al filmato. Compare poi un presentatore in un studio, che, con un linguaggio semplice e diretto, inizia a parlare del futuro. Le sue parole spiegano come il futuro non sia nelle immagini fantasiose che la fantascienza propone, ma in quelle concrete che l'Italia del miracolo ha davanti a sé. L'invito, allora, è a diffidare di chi propone «sogni avventurosi», ma di credere, guidati dal buon senso, in chi offre una realtà più accessibile e più concreta. Ancora una volta, così, ma con un linguaggio più raffinato, la propaganda democristiana gioca sul concetto della concretezza delle proprie proposte, che trovano riscontro nei miglioramenti già avvenuti nel Paese, continuamente evocati attraverso un confronto con immagini del passato. Vi è inoltre, in questo filmato, un manicheismo particolarmente accentuato, legato ad una rappresentazione molto semplicistica della realtà. Da una parte - è spiegato - ci sono le democrazie, con «uomini generosi» alla guida dei popoli liberi, dall'altra vi sono i Paesi dove regnano la sopraffazione e la violenza. Il cittadino, dunque, dice il presentatore, deve scegliere col suo voto tra il bene e il male. La sua deve essere una scelta saggia in vista del futuro, rappresentato dagli anni settanta ormai vicini. Parte quindi il consueto excursus tra le realizzazioni della DC, illustrate dalle immagini. Torna anche la propaganda anti-comunista, che rappresenta i rossi come nemici della pace, come mostrano una serie di episodi accaduti nel mondo, dall'India a Cuba. Con tono compito e didascalico il presentatore indica nella DC la compagine politica più adatta a guidare il Paese, perché, essendo un partito giovane, è il più indicato a dettare le linee guida verso il futuro. Il messaggio esprime appieno la strategia comunicativa dei democristiani per le elezioni del 1963, mirata a instillare negli Italiani un'immagine giovanile della DC, contrapposta a quella in realtà diffusa, che la vedeva come un partito invecchiato e poco compatibile con la modernità.

¹³⁵ *Il miracolo per tutti* (1963), produzione: D.C. Spes, 26'35", b/n, sonoro.

Conclusioni

I documentari di propaganda prodotti dalla Democrazia Cristiana e dal Partito Comunista Italiano nascono per parlare agli elettori, per mostrare le idee ed i valori cui si ispirano i due partiti, per sviscerare le tematiche principali della loro agenda politica, in breve, per comunicare un'identità specifica. Pur nella loro varietà, i filmati di ciascuno schieramento presentano caratteri ricorrenti, tali da rispecchiare in maniera lampante la compagine politica di riferimento. Rivisti oggi, essi restituiscono al meglio l'identità esibita della DC e del PCI e ricreano perfettamente il senso di scontro totale che ha caratterizzato la politica italiana nel periodo della guerra fredda.

La prima evidenza che emerge da una comparazione di questi materiali è che mentre la DC parla ad un pubblico indistinto di potenziali elettori, il PCI, forse anche involontariamente, si rivolge ai suoi militanti, o comunque ad un pubblico che presuppone sia politicizzato¹. Questa differenza deriva anche dalla circostanza per la quale il circuito di distribuzione dei filmati comunisti è effettivamente più limitato e ristretto prevalentemente all'ambito dei luoghi della militanza. La Democrazia Cristiana, invece, beneficia di un indiretto controllo sulle sale, in virtù della propria posizione di partito al governo, e raccoglie i frutti dell'abilità, manifestata sin dall'immediato dopoguerra, a proiettare la propria influenza su tutto il sistema cinematografico italiano. A disposizione dei cattolici, inoltre, vi sono il potente apparato delle sale parrocchiali e il sostegno efficientissimo dei Comitati Civici, che dal 1948 producono filmati e si occupano della relativa diffusione, anche attraverso cinemobili itineranti. Oltre che nelle sezioni di partito, dunque, è facilmente ipotizzabile che i filmati prodotti dalla Democrazia Cristiana abbiano avuto una circolazione molto più ampia, che superasse il circuito delle sedi politiche, raggiungendo luoghi frequentati da un pubblico di massa. Si tratta di una supposizione verosimile, ma pur sempre di una supposizione. Oggi, infatti, è difficile ricostruire con esattezza le mappe della circolazione di questi audiovisivi, per l'assenza, in base alle ricerche fino ad ora condotte, di dati precisi in materia². A differenza della Democrazia Cristiana, i filmati di propaganda del PCI non solo non hanno avuto accesso - com'è ben prevedibile - al circuito delle sale cinematografiche, ma hanno incontrato difficoltà anche ad essere proiettati nelle sezioni di partito o all'aperto, nel corso di manifestazioni elettorali. Ciascun filmato, prima di poter essere proiettato, infatti, passava sotto la lente d'ingrandimento delle commissioni di censura, direttamente collegate al governo. Spettava ad esse concedere il nulla osta per la proiezione in pubblico ed eventualmente decidere per alcuni tagli. Attraverso la documentazione cartacea allegata alle pellicole

¹ Particolare, questo, che emerge anche nella propaganda dei due partiti condotta attraverso i manifesti elettorali. Cfr. Mirco Dondi, *La propaganda politica dal '46 alla legge truffa*, in Adolfo Mignemi (a cura di), *Tra fascismo e democrazia. Propaganda politica e mezzi di comunicazione di massa*, Istituto storico della Resistenza in provincia di Novara "P. Fornara", Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1995, pp. 186-189.

² Mauro Morbidelli, ad esempio, suggerisce di guardare al numero di copie prodotte per ciascun documentario per avere un'idea più chiara della sua diffusione, cui andrebbe comunque aggiunto uno studio più approfondito dei circuiti distributivi di ciascun partito. Mauro Morbidelli, *La colomba contesa. Appunti di lavoro sul pacifismo nella comunicazione audiovisiva del Pci e della Dc*, in Marco Bertozzi (a cura di), *Annali 8. Schermi di pace*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 2006, p. 31.

oggi conservate in archivio, è possibile farsi un'idea della mole di tagli cui diversi audiovisivi comunisti furono sottoposti. Questa circostanza fa comprendere quanto più difficile fosse la circolazione dei documentari del PCI, osteggiati finanche per le proiezioni nei luoghi della militanza del partito.

Un ulteriore dato che consente di valutare la differente circolazione dei filmati dei due partiti è la lunghezza delle pellicole. Le leggi che disciplinavano la circolazione dei documentari nelle sale cinematografiche prevedevano che essi fossero lunghi non più di dieci minuti. Ebbene, guardando alla produzione audiovisiva della DC si scorgono diversi filmati di dieci minuti o poco più. Viceversa, i documentari prodotti dal PCI sono tutti molto più lunghi, all'incirca intorno alla mezz'ora. Impossibile credere, perciò, che tali filmati abbiano beneficiato dell'attribuzione dei premi in denaro previsti dalla legge e della successiva proiezione obbligatoria nelle sale. Gli audiovisivi di propaganda comunisti, più verosimilmente, nascevano per la proiezione nelle sezioni o nelle Case del Popolo. Rappresentavano un'occasione di riflessione e dialogo tra i militanti, utile a ravvivare il fuoco ideologico ed a trasmettere il verbo propagandistico di diretta emanazione della direzione del PCI³. Lo esplicita anche il linguaggio di questi filmati. Pur essendo semplice, e quindi rivolto all'uomo medio, è denso di riferimenti alla cultura politica del partito, alle sue parole d'ordine, ai suoi richiami storici. Vi traspare, insomma, il forte substrato ideologico, che giunge da lontano e che affonda le sue radici nel pensiero di Marx, Lenin e Gramsci. Diversamente, il linguaggio dei filmati cattolici è diretto ad un pubblico più generalista, giacché non ha riferimenti politici specifici, se non il richiamo ad una più universale cultura tradizionale italiana, pregna di cattolicesimo.

Il rivolgersi ad un pubblico più variegato ed indistinto dei filmati democristiani emerge anche dalla varietà dei linguaggi utilizzati. Ai tradizionali documentari realizzati con immagini prese dalla realtà e di repertorio, si affiancano filmati di fiction e brevi sketch con personaggi dello spettacolo, cinegiornali, addirittura film d'animazione. Esistono opere originalissime, come quella di appena un minuto, intitolata *Cartoons* (1960), che a buon diritto può essere considerata il primo spot elettorale in senso stretto. Negli audiovisivi democristiani negli anni sessanta arriva anche il colore, che si affianca al bianco e nero utilizzato fino a quel momento. Gli slogan efficaci non si contano ed anche il tono varia spesso. C'è quello drammatico e serio (in particolare nei filmati dei Comitati Civici ed in tutti quelli incentrati sull'anti-comunismo più feroce), ma anche il tono irriverente e satirico, passando per una sfumatura più cronachistica dei formati giornalistici. Insomma, davvero tante le intuizioni geniali, tali, è stato notato, «da poter essere riciclate quasi senza correzione, cinquant'anni più tardi, dal “grande comunicatore” Berlusconi»⁴. Questa varietà è meno presente negli audiovisivi comunisti. Fino alla seconda metà degli anni cinquanta essi sono tutti simili tra loro, imperniati su uno stile realistico ed un tono grave. Nei suoi filmati di propaganda il PCI, partito all'opposizione, denuncia le negatività di un difficile dopoguerra, le lotte sociali che dilanano il Paese, l'oppressione della classe operaia, il potere reazionario del governo alleato con l'imperialismo americano. Tali argomenti ben si sposano con un accento drammatico e di denuncia. Più in generale, i comunisti di quell'epoca sono stati spesso tratteggiati come seriosi ed incapaci di sorridere. È un carattere, ad esempio, che

³ La realizzazione di questi filmati, infatti, avveniva sotto lo stretto controllo dei vertici del PCI, essendo essi prodotti dalla Sezione stampa e propaganda della direzione del partito. Le cose cambiano ad inizio degli anni sessanta con la nascita dell'Unitefilm, che, pur legata al PCI, gode di una maggiore autonomia creativa.

⁴ Curzio Maltese, *Quando la Dc inventò lo spot*, «la Repubblica», 6 luglio 2005, p. 43.

gli attribuisce, assieme alla ferrea disciplina, all'obbedienza al partito ed alla politicizzazione totale, Giovannino Guareschi, uno dei migliori interpreti satirici dell'idealtipo comunista⁵. Tuttavia, a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta, si registra qualche segnale di cambiamento nella produzione audiovisiva del PCI con la realizzazione di alcuni filmati caratterizzati da uno stile più originale ed ironico, come *I campionissimi* (1958) e *Carosello elettorale* (1960) dei fratelli Taviani. Si tratta, tuttavia, di fenomeni limitati in raffronto all'intera produzione di questo periodo.

La varietà di linguaggi degli audiovisivi democristiani è indice di una grande modernità. La DC è stata senza dubbio più abile del PCI a trovare efficaci soluzioni comunicative, in grado di parlare ad un pubblico ampio. In breve, ha saputo meglio sintonizzarsi col presente, a fronte dell'attaccamento da parte dei comunisti a incrostazioni ideologiche difficili da scalfire. La maggiore propensione dei democristiani a sperimentare innovazioni nella loro propaganda è testimoniata dal viaggio dei vertici Spes nel 1958 per studiare la campagna elettorale nella Repubblica Federale Tedesca, oppure dall'utilizzo dei primi sondaggi nell'opinione pubblica, sotto la guida dello psicologo motivazionista Dichter, per le elezioni del 1963. La propaganda DC è la prima a collocare i suoi esponenti politici davanti all'obiettivo della cinepresa per rivolgere messaggi diretti al pubblico, anticipando un modello televisivo ampiamente sfruttato negli anni sessanta. Già nel 1955 la serie dei *Cinegiornali Spes* apre a questa novità, con Fanfani e Rumor che si rivolgono direttamente agli elettori attraverso lo schermo cinematografico. Il PCI farà lo stesso solo nella prima metà degli anni sessanta, schierando dinanzi all'obiettivo il leader di sempre, Palmiro Togliatti. In tema di modernità dei democristiani, inoltre, è emblematica la scelta di far comparire alcuni testimonial di successo nelle proprie pellicole. Il primo è Eduardo De Filippo, che già nel 1948 presta il suo volto in *Considerazioni di Eduardo* (1948). Gli succede Modugno nello sketch *Teatro n° 15. Prova Modugno* (1964) e, più tardi, Aldo Fabrizi e Franco e Ciccio. Il partito cattolico sa che ricorrendo a questi volti dello spettacolo, noti e amatissimi dal pubblico, sarebbe stato più facile raggiungere un uditorio ampio. La DC, così, si serve della cultura popolare, in cui, per certi aspetti, si rispecchia. Non fa lo stesso il Partito Comunista che, legato ad una concezione alta del sapere, guarda con indifferenza alla cultura popolare. Si pensi, ad esempio, a quanto tempo abbiano impiegato i comunisti a simpatizzare con la televisione, a lungo snobbata e, al contrario, rapidamente assorbita dai cattolici. Se sceglie di ricorrere a testimonial, il PCI opta per quelli che provengono proprio dall'intelligenza del Paese, come Carlo Levi e Renato Guttuso, entrambi comparsi al fianco di Togliatti in due differenti filmati dello stesso anno, *Appello di Palmiro Togliatti agli elettori* (1963) e *Togliatti e Guttuso ai siciliani* (1963). Il legame con la cultura alta e con il mondo intellettuale, che caratterizza il PCI nell'immediato dopoguerra, tuttavia, si manifesta perlopiù nelle firme prestigiose che contrassegnano la produzione audiovisiva comunista. Complice anche il vincolo che si stringe tra il PCI ed il mondo del cinema subito dopo la guerra, molti importanti cineasti, spesso militanti comunisti, mettono la loro esperienza al servizio del partito.

⁵ Franco Andreucci, *Falce e martello. Identità e linguaggi dei comunisti italiani fra stalinismo e guerra fredda*, Bologna, Bononia University Press, 2005, pp. 86-88.

A proposito della questione del sorriso, spiega vividamente Andreucci, «Fossero le condizioni di sfruttamento della classe operaia, la situazione mondiale minacciata dall'imperialismo o i misfatti della polizia di Scelba, i comunisti italiani non ridevano, ma il loro non ridere non sembrava una condizione occasionale, razionalmente motivabile. Era, invece, una condizione dello spirito, il nuovo costume del rivoluzionario di professione, dell'impiegato della rivoluzione.» Le pagine del giornalismo di costume italiano, in tal senso, «ci restituiscono un universo comunista privo di senso dell'umorismo, grigio e attratto esclusivamente dalla politica». *Ivi*, pp. 87-88.

Carlo Lizzani, i fratelli Taviani, Gillo Pontecorvo, Ennio Lorenzini sono solo alcuni dei registi, destinati ad avere grande successo nel mondo del cinema, che girano filmati di propaganda per il PCI. Il partito - tra l'altro direttamente impegnato in battaglie importanti in difesa del cinema d'autore - mostra una propensione particolare per l'autorialità, che, invece, rifiuta la Democrazia Cristiana. La maggioranza dei filmati cattolici, infatti (soprattutto quelli dei Comitati Civici), è senza firma. Vi è probabilmente la volontà di non mettere in risalto il nome del singolo regista, ma di far apparire piuttosto questi filmati come espressione di un lavoro corale.

I filmati del PCI e della DC sono densi di riferimenti agli atteggiamenti, alla cultura di base, alle idee ed alle priorità politiche di ciascuno dei due partiti. Essi, in breve, ne trasferiscono l'autorappresentazione, ovvero il modo in cui i comunisti ed i democristiani si pongono agli elettori, l'identità manifesta che proiettano all'esterno. La Democrazia Cristiana impiega tutti gli sforzi della propria propaganda per trasmettere di sé un'immagine rassicurante. La DC vuole essere il partito dell'ordine, del moderatismo, della tradizione, del legame che non si spezza con l'antichissima civiltà italiana. Questo volto bonario è incarnato dallo stesso «padre» del partito, De Gasperi, persona schiva, semplice, dall'eloquio privo di retorica, lontano da ogni forma di autocelebrazione. La costruzione di tale rappresentazione passa necessariamente attraverso un confronto con i comunisti. Sembra quasi che l'identità dei cattolici si definisca proprio a partire dalla contrapposizione con l'altro, il nemico, il totalmente diverso, l'antitetico. I comunisti sono dipinti come agitatori, fomentatori del disordine, sono coloro che sin dal dopoguerra occupano le piazze, creando caos, in virtù della loro natura ontologicamente rivoluzionaria. La Democrazia Cristiana, invece, governa con ordine, con coscienza, spingendo agli angoli del sistema la paurosa furia rossa che destabilizza. I comunisti sono asserviti ad una potenza straniera barbara, lontana dalla civiltà italiana, e propongono un sistema di idee e valori estraneo alla cultura nazionale e alle sue fondamenta cattoliche. La DC, diversamente, in quanto partito geneticamente legato alla Chiesa cattolica, nella cui dottrina affonda le proprie radici culturali, della civiltà italiana e delle sue tradizioni si fa garante. È «continuità» la parola chiave del vocabolario democristiano, in grado di rassicurare, nel tormentato dopoguerra, anche i più timorosi di improvvisi sconvolgimenti sociali. I filmati DC sono pieni di comunisti bellicosi, che riempiono le piazze e creano disordini, o di Sovietici che portano la guerra nei Paesi ad essi sottomessi. Viceversa, la Democrazia Cristiana si mostra come il partito che governa, che guida la difficile ricostruzione, e delle sue azioni buone danno prova le tante realizzazioni mostrate in abbondanza negli audiovisivi di propaganda. Anche il progresso, potenzialmente destabilizzante, va conciliato con la tradizione. Nel 1958, quando il miracolo economico e tutti gli stravolgimenti socio-culturali che comporta bussano già alla porta degli Italiani, la DC per la campagna elettorale conia lo slogan «Progresso senza avventure». Il partito comprende che la modernità, che pure presenta dei caratteri non conciliabili col suo impianto culturale tradizionale, non possa essere frenata e perciò vada governata. È per queste stesse ragioni che cinque anni dopo, nel 1963, quando i sondaggi rivelano che il partito è percepito come «invecchiato» dall'opinione pubblica, esso attiva la propria macchina propagandistica per trasmettere all'Italia una nuova immagine di sé: la DC ha appena vent'anni, tuonano gli slogan, accompagnati dall'immagine di una giovane e sorridente fanciulla. Il partito è, in tal senso, il più adatto a guidare il Paese, si dice, anche nei movimentati anni del boom, per la sua ineguagliabile capacità di conciliare tradizione e innovazione. L'immagine tranquillizzante è trasferita anche attraverso il moderatismo politico della DC,

contrapposto all'estremismo delle sinistre. La Democrazia Cristiana è un partito di centro (e resta tale anche con la nascita del centrosinistra) e il centro è rappresentato sempre come la retta via, la strada dritta, contro pericolose deviazioni a destra o sinistra. Alcuni filmati di grande effetto (*Cartoons*, 1960 e *Traguardo*, 1963) giocano proprio su questa metafora. Il cittadino è invitato a non dare ascolto a chi lo spinge ad incamminarsi su sentieri laterali pericolosi, ma a proseguire dritto, a scegliere di camminare «Avanti, senza sbandate, né a sinistra, né a destra. Avanti e al centro con la Democrazia Cristiana!», recita lo slogan di uno di questi audiovisivi.

Così come la cultura di riferimento, dai documentari di propaganda democristiani traspare con forza la concezione tradizionale che il partito aveva della società italiana. Lavoro, casa e famiglia sono i concetti che tornano spesso nel vocabolario della DC e che rappresentano la pietra angolare su cui si fonda l'italianità. La nascita e la crescita delle famiglie, l'aspirazione ad una bella casa e ad un lavoro sicuro sono i sogni che il partito vuole realizzare per il suo popolo. L'immagine degli Italiani che viene fuori dagli audiovisivi di propaganda, pertanto, è piuttosto stereotipata. Si materializza nella famigliola serena che vive in città o in campagna, nel brav'uomo che per la sua ingenuità rischia di cadere vittima dei proclami comunisti, negli onesti lavoratori che faticano ogni giorno per un domani migliore, nel cittadino medio che conduce uno stile di vita rigoroso e senza eccessi. Non ci sono giovani nei filmati democristiani e quelli che vi appaiono sono già adulti. Non differisce molto da questa la concezione della società italiana del PCI. Anche i comunisti fondano le proprie idee su una visione molto tradizionale degli Italiani, tuttavia, tale visione, seppur presente, resta per lo più in sottofondo. Essa emerge quando i comunisti affermano il diritto degli Italiani ad avere una vita migliore, che significa, appunto, una casa, un lavoro e la possibilità di crearsi una famiglia. Ad ogni modo, famiglie non se ne vedono concretamente nei filmati della propaganda comunista. Gli uomini e le donne appaiono assieme nelle masse, nelle folle che percorrono i cortei, che prendono parte alle celebrazioni del partito. Ci sono spesso le donne, ma non compaiono mai in coppia, né come mogli e madri. Esse sono autonome, partecipano ai congressi e ai comizi (anche in qualità di oratrici), sfilano nei cortei, oppure, nelle inchieste filmate degli anni sessanta, sono le donne del Sud povero, abbandonate al loro destino dai mariti emigrati e costrette ad arrangiarsi da sole.

Le vere protagoniste degli audiovisivi di propaganda del PCI sono, in definitiva, le masse. O meglio, la massa di militanti, appassionata nella sua fede politica, razionale ed obbediente rispetto alle regole della dirigenza. Se non in tutti, in gran parte dei filmati comunisti, si vedono i militanti. Essi sono la rappresentazione della potenza del PCI, che fonda il suo orgoglio sulla capacità di essersi trasformato da piccolo partito rivoluzionario dell'anteguerra a potente partito di massa. Tale orgoglio si associa anche alla celebrazione della storia del partito, all'esibizione fiera dei suoi simboli identitari, all'attaccamento ad anniversari e riti propri del comunismo, nonché al culto del suo capo. Questi elementi emergono con vigore nei filmati della propaganda comunista e rispecchiano il carattere fortemente ideologizzato del PCI. I simboli e le liturgie sono i richiami emotivi di appartenenza, il collante dell'ideologia tra i militanti, l'occasione per chiamarli all'azione o per rinfocolarne la fede. Essi, perciò, sono esibiti con forza, accompagnati spesso da parole grondanti di retorica. Quello comunista è «un universo dotato di uno straordinario sottofondo cromatico e sonoro nel quale i simboli e le immagini risaltano potentemente»⁶. Si rincorrono ripetutamente, così, la colomba della

⁶ F. Andreucci, *Falce e martello*, op. cit., p. 208.

pace, il pugno chiuso, l'eterna bandiera rossa, simbolo di lotta e al contempo monumento alla storia del comunismo⁷, ma anche il tricolore mostrato con altrettanta insistenza. E poi la musica: *L'Internazionale*, l'*Inno alla gioia* di Beethoven, *Bandiera rossa* ed ovviamente l'*Inno di Mameli*. I simboli dell'internazionalismo comunista coabitano con quelli della nazione, questi ultimi messi in risalto volontariamente, con l'obiettivo di smentire una delle accuse più pesanti rivolte dai democristiani ai comunisti, quella di essere portatori di valori estranei alla cultura nazionale e di essere asserviti ad una potenza straniera pronta a privare l'Italia della propria autonomia. Proprio dalla potenza sovietica i comunisti italiani ereditano il culto del capo. Rifiutato in linea di principio da Togliatti, esso di fatto attecchisce anche nella massa di militanti italiani, investendo lo stesso segretario di partito, raffigurato in icone celebrative al fianco di Marx, Lenin, Gramsci e Stalin.

Alle masse protagoniste della retorica del PCI si associano le grandi capacità di mobilitazione, ovvero quelle «operazioni di ricerca e di consolidamento del potere, come meccanismi di realizzazione e di estensione del consenso»⁸. Sono le armi di cui dispone il Partito Comunista, che, escluso dal governo del Paese e relegato all'opposizione parlamentare, esercita la propria potenza nelle piazze. Così, se alla DC competono le azioni di governo, il PCI si appropria di quelle di «chiamata alle armi», che riaccendono il fuoco della passione ideologica militante e favoriscono l'estensione dell'influenza del partito nella società civile⁹. Non è un caso che il tema su cui più insista la propaganda del PCI nel dopoguerra sia quello della pace, su cui è edificata una campagna di mobilitazione quasi perenne. Sfruttando il diffuso terrore tra gli Italiani per lo scoppio di una nuova guerra e puntando l'indice contro l'adesione dell'Italia, voluta dalla DC, al Patto Atlantico, i comunisti si impongono all'opinione pubblica come i paladini della concordia tra i popoli. Non solo sono incuranti delle minacce che a quest'ultima, non diversamente dagli Stati Uniti, indirizza l'Unione Sovietica, ma anzi eleggono la patria del socialismo realizzato a sostenitrice unica della pace nel mondo e, pertanto, a modello da imitare. I comunisti attaccano alacramente l'imperialismo americano e la Democrazia Cristiana che gli fa da spalla, costringendo quest'ultima a mettersi sulla difensiva. Moltissimi sono i filmati di propaganda dedicati a questo argomento. Oltre che alla pace, le azioni di mobilitazione si associano alle proteste sociali, alle lotte operaie, all'opposizione legale al potere dominante. È un altro aspetto che emerge con forza dagli audiovisivi comunisti, che riprendono questi avvenimenti, di fatto censurati dall'informazione ufficiale, e li trasformano nell'occasione per denunciare il malessere della società. Al racconto ottimista dei risultati della ricostruzione della DC, immemore dei tanti nodi irrisolti nel Paese, il PCI nella sua propaganda esplicita le ferite ancora aperte e quelle che si aprono coi paradossi del boom economico. Ne derivano due rappresentazioni totalmente antitetiche dell'Italia. La propaganda, così, riflette due immagini mutilate, che ciascun partito vuole diffondere a scapito dell'altro.

Queste visioni di parte fanno da specchio ad una più generale rappresentazione manichea della realtà, che alimenta lo scontro totale tra i due più grandi partiti italiani del dopoguerra. Nei filmati di ambo gli schieramenti la realtà appare rigidamente e semplicisticamente divisa tra bene e male. Il bene sta tutto dalla propria parte, mentre il

⁷ Cfr. Ersilia Alessandrone Perona, *La bandiera rossa*, in Mario Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1996.

⁸ Agopik Manoukian, *La presenza sociale del PCI e della DC*, Bologna, il Mulino, 1969, p. 15.

⁹ *Ivi*, pp. 14-15.

male è incarnato in toto dall'avversario politico. Non ci sono sfumature né attenuazione dei toni col passare del tempo. La contrapposizione tra la DC ed il PCI è totalizzante: ciascun partito avverte l'altro come il proprio principale nemico, mentre sono quasi nulli i riferimenti alle altre formazioni politiche. Non c'è filmato della propaganda cattolica in cui non si faccia riferimento all'anti-comunismo. Esso emerge sempre, anche in audiovisivi che trattano argomenti non direttamente collegati all'avversario politico. L'anti-comunismo resta acceso persino nei primi anni sessanta, quando si comincia a parlare di disgelo (un documentario democristiano del 1960 s'intitola, non a caso, *Distensione sì, comunismo no*). La propaganda contro il PCI si lega a dei temi ricorrenti e, per questo, retorici. I comunisti sono tratteggiati in modo da evocare il sentimento primordiale della paura. Sono aggressivi e violenti, legati ad un potenza esterna che ha edificato un regime di terrore, fondato sulla negazione di ogni libertà. Quel sistema, tuonano i democristiani, rischia di essere impiantato anche in Italia se la forza dei rossi non è arginata. La foga anti-comunista conosce il suo picco massimo nel 1956, l'anno delle drammatiche rivelazioni del rapporto Kruscev. Da quel momento le accuse più dure sono rivolte a Stalin, l'«idolo infranto» (così si chiama un filmato dei Comitati Civici di quell'anno). I comunisti italiani non sono meno peggio. Falsi e violenti, promettono il paradiso in terra, salvo poi rivelarsi tiranni. Ingannano con facilità l'uomo della strada, grazie alle loro lusinghe, montate con abile oratoria. La stessa che li aiuta a mascherare le frequenti contraddizioni in cui incappano, costretti come sono a non poter pensare con la propria testa, ma ad obbedire ad un diktat superiore. Analogamente avviene nella propaganda del PCI. Essa s'incardina su motivi ricorrenti. Dalla sua prospettiva di partito di opposizione, il PCI punta costantemente l'indice verso il governo, verso uno Stato assente, inefficiente, o aggressivo, in base alle circostanze. Il bersaglio, dunque, resta sempre la DC, anche laddove non si fa apertamente il suo nome. La Democrazia Cristiana non è dalla parte dei lavoratori, si dice, né di chi ha più bisogno. Essa tutela i potentati, le oligarchie che gestiscono il potere, ed è asservita ad una potenza capitalista ed imperialista, che mina la libertà dell'Italia e rischia concretamente di trascinarla in un nuovo conflitto mondiale. Dalla seconda metà degli anni cinquanta la Democrazia Cristiana è dipinta anche come corrotta e responsabile del mancato sviluppo dell'Italia, dilaniata da vecchie e nuove emergenze, a fronte di un miracolo solo propagandato.

I filmati di propaganda dei due partiti raccolgono la quintessenza dello scontro, il clima di contrapposizione netta che separa la DC e il PCI e che rende ciascuno il principale nemico dell'altro. Si riflettono appieno nelle immagini e nelle parole degli audiovisivi l'atmosfera di guerra fredda e l'assenza, nell'Italia del dopoguerra, di un clima politico pacificato. Argomenti come la resistenza o l'antifascismo, che pure avevano rappresentato un terreno comune dei due partiti dopo la guerra, non compaiono quasi mai nei filmati, se non in rarissimi casi, utili, paradossalmente, ad alimentare lo scontro invece che a sedarlo. L'antifascismo e la resistenza di cui parlano i comunisti hanno un carattere politicizzato ed individuano il loro nemico nella Democrazia Cristiana, partito che è considerato reazionario non diversamente dal fascismo. I democristiani, dal canto loro, solo raramente ricordano l'antifascismo da cui provengono e non di rado associano i loro avversari ai fascisti, per le false promesse che fanno e la violenza celata dietro parole lusinghiere. Il fascismo, allora, nell'Italia del dopoguerra è tutt'altro che scomparso: esso alberga nei toni aggressivi della propaganda della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista, ma soprattutto nei loro atteggiamenti. La demonizzazione dell'avversario, il rappresentarlo come un pericoloso

nemico interno, la violenza dello scontro sono tutte eredità dell'epoca del regime, con cui l'Italia evidentemente non aveva ancora chiuso i conti. Il fascismo, inoltre, è rappresentato dall'una e dall'altra parte come un pericolo sempre in agguato, che sopravvive nel pensiero e nell'agire politico dell'avversario. «Il fascismo è sopravvissuto alla sua morte, insomma, assai più che come oggetto di un necessario esame di coscienza della nazione, e, dunque, come argomento di riflessione storica, come elemento centrale del discorso e della mobilitazione politici quotidiani, dotato come esso era, tra l'altro, di una dirompente carica divisiva»¹⁰. L'antifascismo, pertanto, più che unire, paradossalmente divide ulteriormente, perché assume un valore ideologico ed è inteso in termini diversi dall'una e dall'altra parte. Esso ha un carattere polisemico, al punto che si possa parlare di due diversi antifascismi, quello delle sinistre, utilizzato in chiave fortemente ideologizzata, e l'antifascismo di coloro che si dichiaravano anti-comunisti. Tale carattere divisivo della cultura antifascista, che fa da specchio alla radicale contrapposizione che spezza in due blocchi il sistema politico italiano (anti-comunisti ed antifascisti), rievoca il carattere debole della democrazia italiana venuta alla luce dopo il 1945¹¹. D'altra parte, esso contribuisce alla fragilità del sentimento di unità nazionale. Le visioni di parte accrescono la debolezza di un'identità nazionale conquistata già a fatica, perché emersa da un processo unitario controverso, ed ulteriormente compromessa, nel difficile dopoguerra, dall'improvviso venir meno per gli Italiani di ogni punto di riferimento. La caduta del regime e lo shock della guerra lasciano il popolo abbandonato a se stesso, privo di punti d'appoggio ed incapace di comprendere la realtà. In un clima come questo più facilmente attecchisce il particolarismo e si sgretola il vincolo nazionale¹². Le divisioni politiche del dopoguerra acutizzano questo meccanismo. «Il sentimento di una *cittadinanza comune* passò in secondo piano a vantaggio dell'irrigidimento di quelle *appartenenze separate* che avevano segnato tutta la nostra storia unitaria»¹³. Anche la nascente democrazia ne risente: la sua idea è sacrificata al primato dei legami di parte, che ne impediscono una completa maturazione. Per i comunisti, relegati perennemente all'opposizione, lo Stato diventa una controparte, quasi un avversario. Viceversa, i democristiani, con il loro potere decennale, finiscono con l'occupare lo Stato e coll'identificare la difesa delle istituzioni con quella dei propri interessi. Ne scaturisce una democrazia mutilata, impossibilitata a veder esercitata la normale alternanza dei partiti al potere, mai del tutto matura¹⁴.

Il riflesso di queste «appartenenze separate» giunge intatto fino al presente attraverso i filmati di propaganda dei due partiti. È per questa ragione che tali audiovisivi, a lungo trascurati dagli storici e dagli storici del cinema, oggi possono essere considerati delle fonti utilissime per comprendere al meglio il clima di forte contrapposizione ideologica che divise il Paese e che ebbe come protagonisti la Democrazia Cristiana e il Partito Comunista nel secondo dopoguerra. Nell'ambito del più generale discorso sull'utilizzo del cinema come fonte preferenziale per lo studio della mentalità, i filmati di

¹⁰ Ernesto Galli della Loggia, *Le perpetuazione del fascismo e della sua minaccia come elemento strutturale della lotta politica nell'Italia repubblicana*, in id., Loreto Di Nucci (a cura di), *Due nazioni. Legittimazione e delegittimazione nella storia dell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 227.

¹¹ *Ivi*, pp. 228-230.

¹² Ennio Di Nolfo, *Le paure e le speranze degli italiani (1943-1953)*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986, pp. 7-8.

¹³ Angelo Ventrone, *La cittadinanza repubblicana. Forma-partito e identità nazionale alle origini della democrazia italiana (1943-1948)*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 283.

¹⁴ *Ivi*, pp. 284-285.

propaganda rappresentano documenti preziosissimi per analizzare gli atteggiamenti, l'ideologia esibita, le priorità dell'agenda politica dei due partiti. La Nuova storia ha evidenziato come quanto attenga alla mentalità, ovvero al modo di pensare la realtà e di autorappresentarsi di un dato gruppo, non possa essere compreso attraverso le tradizionali fonti (quelle testuali, per intenderci) a disposizione dello storico. La mentalità sfugge alla storia evenemenziale, prende forma in processi lunghi e più impalpabili, che non possono essere colti rivolgendo l'attenzione al solo evento manifesto ed ancorato ad un preciso momento cronologico. Il cinema, in quanto raccoglitore e veicolo del «visibile» di un'epoca (ovvero, di «ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo, e ciò che gli spettatori accettano senza stupore»¹⁵), depositario del sentire comune e contenitore di immagini che danno forma all'immaginario collettivo, diventa allora un mezzo centrale per intercettare il modo di pensare di un gruppo, così come le attese, i sogni, le paure e le speranze di un'epoca. Le immagini dei film, di finzione e documentaristici, raccolgono il distillato delle idee del loro tempo e lo riflettono attraverso l'immediatezza del linguaggio visivo. Per spiegare questo fenomeno, Pierre Sorlin ricorre al concetto di «rappresentazioni»¹⁶, intese come dei contenuti della mentalità di un'epoca, che hanno una natura visiva e che si originano a partire da immagini. Esse plasmano il modo di pensare e di agire di un certo gruppo sociale, pur non prendendo sempre forma in espressioni significanti. Poiché il cinema è in grado di raccogliere e mostrare le rappresentazioni di una società, può meglio di ogni altro esprimere i non detti, quanto esiste, appunto a livello di rappresentazioni, ma non è formalizzato in espressioni significanti che possano essere colte dall'informazione ufficiale. I filmati di propaganda, in questa prospettiva, intesi come veicolo di comunicazione verso una determinata fetta di pubblico e concepiti proprio allo scopo di rendere visibile l'ideologia di ciascun partito ai militanti ed ai potenziali elettori, palesano in forme evidenti i riferimenti valoriali, le identità culturali, le priorità politiche e le aspirazioni dei due principali partiti italiani, nonché dei rispettivi gruppi di militanti che in quell'ideologia si rispecchiavano. Rappresentano, insomma, una sorta di «fotografia» della DC e del PCI, in grado di darci informazioni non solo sull'identità esibita, cioè sull'immagine di sé che i due partiti volevano trasmettere al pubblico, ma anche su aspetti ulteriori, che travalicano i limiti di quanto è deliberatamente detto. La potenzialità dei documentari di propaganda è, dunque, nel loro linguaggio. Il linguaggio visivo, infatti, è tanto complesso quanto illuminante per fotografare, più di quanto possa fare una fonte testuale o un'immagine fissa (manifesti di propaganda o fotografie), la dimensione ideologica. Le immagini in movimento dei documentari danno plasticamente forma all'immaginario dei due partiti, ai propri valori, ai codici estetici ed ai modelli culturali di riferimento.

I mass media, nel corso del novecento, hanno fornito contenuti di memorie e identità collettive e originato comunità grazie alla loro potenzialità di rivolgersi a gruppi anche elevati di persone. Secondo Giovanni De Luna, «esiste una forma specifica di memoria storica, “costruita” dai media e tale da restituirci con molta nettezza i tratti più significativi dello “spirito del tempo”»¹⁷. Inseriti nel sistema dei mass media e rivolti ad un pubblico ampio, anche i filmati comunisti e democristiani, dunque, hanno contribuito

¹⁵ Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979, p. 68.

¹⁶ *Ivi*, pp. 25-31.

¹⁷ Giovanni De Luna, *Il concetto di identità nazionale in Italia nel XX secolo*, in Piero Cavallo, Gino Frezza (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, Napoli, Liguori, 2004, p. 31.

a strutturare identità politiche, a far passare determinate idee, ad aggregare gruppi attorno a precisi valori. Pare impossibile, allora, non farvi ricorso per raccontare la storia di ciascun partito e dei suoi militanti. Inoltre, essi, depositari di immagini che certamente costituiscono anche la memoria collettiva dell'epoca, sono in grado di ricostruire vivamente lo spirito del tempo. Vi è, in altre parole, una corrispondenza tra le memorie collettive ed il patrimonio audiovisivo relativo ad un dato periodo ed è in questo senso che i film si rivelano utilissimi per rievocare il clima di un'epoca. I filmati di propaganda restituiscono al presente l'atmosfera infuocata della guerra fredda e dello scontro tra i due partiti in Italia probabilmente meglio di ogni altro documento, per la loro capacità di mostrare, emozionare e far rivivere quella fase storica in maniera vivida, grazie al linguaggio ricco delle immagini in movimento, accompagnate da musica e parole.

L'utilità di una tale fonte per lo storico-narratore del novecento è allora innegabile. Gli audiovisivi permettono di ricreare un clima in cui quest'ultimo può immergersi, riuscendo a cogliere le emozioni di un certo momento. Allo storico-narratore è richiesto di aprirsi ad una concezione immersiva e sensoriale nel passato, che lo spinge ad affinare non più solo le armi della propria ragione, ma anche quelle dei sensi, per rendere al meglio ai suoi lettori lo spirito di un'epoca. Egli è, infatti, un mediatore, capace di far transitare il passato nel presente e di rendere il primo assimilabile ai suoi contemporanei. Il suo compito, perciò, non si esaurisce nell'elaborazione di un racconto basato sulla somma aritmetica dei contenuti delle fonti tradizionali a disposizione. Diversamente, lo studioso è chiamato a rendere fluido il discorso storico, anche ricorrendo al potere della narrazione e dell'immaginazione per riempire vuoti, ed a illuminare, attraverso il ricorso a fonti nuove, come gli audiovisivi, le zone grigie che la storia tradizionale non è riuscita ad indagare¹⁸. Ecco, allora, che i filmati di propaganda arricchiscono le fonti tradizionali sino a questo momento considerate per analizzare la storia italiana del dopoguerra e quella specifica della DC e del PCI. Essi, da una parte, confermano quanto già si sa sui due partiti, ma permettono di percepirlo in forme più vivide ed avvincenti. Per tale ragione, i documentari di propaganda possono rappresentare anche uno strumento didattico utilissimo per raccontare la storia dell'epoca. D'altra parte, i filmati consentono di captare informazioni aggiuntive che ampliano le conoscenze fino ad ora ottenute dall'analisi delle fonti tradizionali. Gli audiovisivi, infatti, per la capacità delle immagini di sintonizzarsi con la mentalità di un'epoca, possono rivelare i non detti, quanto ufficialmente si vuol censurare. Il potenziale delle immagini, come ha spiegato più volte Marc Ferro, è immenso da questo punto di vista.

Appaiono, dunque, confutabili le osservazioni secondo cui i documentari di propaganda comunisti e democristiani possono essere poco utili allo storico proprio per la loro visione di parte, che ne invalida l'uso come fonte. In primo luogo, come ha spiegato Jacques Le Goff, mettendo in discussione la tradizionale divisione tra «documento» e «monumento», non esiste nessun documento oggettivo, giacché ciascuno di essi è già un'interpretazione stessa degli eventi e rappresenta lo sforzo di una società di imporre al futuro, anche se inconsapevolmente, una certa immagine di sé¹⁹. Inoltre, come già detto, la visione di parte è tanto più utile quando l'oggetto del

¹⁸ Giovanni De Luna, *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

¹⁹ Jacques Le Goff, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia*, vol. V, Torino, Einaudi, 1978, p. 1078, cit. in Giovanni De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Firenze,

conoscere è proprio l'identità esibita dei partiti, la loro propaganda ed il loro punto di vista. In altre parole, «anche il documento menzognero (non quello falso, che cioè non appartiene all'evento), può essere utile alla ricostruzione dell'evento, individuando la ragione che fa mentire»²⁰. Inoltre, si è visto come le immagini dei filmati di propaganda lascino comprendere molto di più di quanto i partiti abbiano voluto dire attraverso essi. Il valore storico di un audiovisivo, infatti, non dipende meramente dal suo contenuto manifesto, ma dalle intenzioni o dagli atteggiamenti che si celano dietro quel contenuto. Un esempio tra i tanti: per il modo in cui sono concepiti, tali filmati rivelano la concezione fortemente arretrata che della società italiana avevano sia la DC che il PCI. Non lo si dice apertamente, certo, eppure in controluce questo atteggiamento traspare. I filmati di ambedue i partiti, infatti, nella maggioranza dei casi, sono costruiti in maniera tale da orientare in maniera precisa il significato delle immagini proposte, attraverso un commento parlato dal carattere visibilmente didascalico, oltre che retorico. La realtà, in tali commenti, è semplificata e riletta in chiave manichea. L'obiettivo è spiegare la propria visione dei fatti ad un pubblico che si presuppone poco consapevole e convincere a tutti i costi. Un tono di questo tipo rivela un chiaro atteggiamento pedagogico e, a tratti, paternalistico della DC e del PCI verso il loro pubblico, che è a sua volta spia di una certa considerazione di quest'ultimo. Il cittadino italiano è considerato ingenuo ed incapace da solo di capire la realtà. Egli può esser facilmente adescato dall'avversario. Ed ecco allora che interviene il partito, che, anche a costo di pesanti semplificazioni, racconta come stanno le cose e fa comprendere da quale parte sia più giusto stare. Questi aspetti sono solo alcuni dei tanti che un ulteriore studio di tali filmati sarebbe in grado di offrire: ad esempio, essi potrebbero essere analizzati in campioni per ricerche su specifiche tematiche. Insomma, le immagini dei filmati di propaganda rappresentano un ricchissimo serbatoio di informazioni. Allo storico non resta che porre le giuste domande a tali materiali in base ai propri obiettivi di ricerca.

Un'altra valutazione riguarda lo specifico campo della propaganda comunista e democristiana. Di essa se ne sono già occupati alcuni studiosi, per metterne in luce i principali temi emersi nel corso degli anni e i meccanismi di base. Ma tali ricerche fino a questo momento sono state condotte prevalentemente sui manifesti²¹. Perché, dunque, non allargare il campo anche agli audiovisivi? Non sono essi ancora più eloquenti delle immagini fisse? La ricchezza del linguaggio visivo, accresciuta dal commento e dalle colonne sonore, aiutano a capire meglio i complessi ingranaggi della propaganda ed a rievocarne le emozioni suscitate nel pubblico dell'epoca.

Ma vi è di più. Seppure i documentari di propaganda della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista sono utili allo storico più per quello che vogliono dire, non è escluso che contengano anche immagini di un valore documentario notevole. Ad esempio, i filmati, numerosi, del PCI che raccontano di cortei e manifestazioni pubbliche, rivisti oggi, offrono dati importanti su quell'evento. Ci mostrano le persone presenti, com'erano vestite, come vi partecipavano, ma si vedono anche i luoghi in cui si sono svolti i fatti rappresentati. Ora, è certo che il montaggio delle varie immagini ed il commento che le accompagna orienta in qualche modo il significato delle stesse. Ma se

La Nuova Italia, 1993, p. 22.

²⁰ Piero Craveri, *Il cinegiornale dell'età degasperiana*, in Augusto Sainati (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Torino, Lindau, 2001, p. 133.

²¹ Ad esempio, per il PCI, Edoardo Novelli, *C'era una volta il Pci. Autobiografia di un partito attraverso le immagini della sua propaganda*, Roma, Editori riuniti, 2000; per la DC, invece, Luca Romano, Paolo Scabello (a cura di), *C'era una volta la Dc. Breve storia del periodo degasperiano attraverso i manifesti elettorali della Democrazia Cristiana*, Roma, Savelli, 1975.

provassimo ad analizzare ogni singolo fotogramma, incuranti dell'ideologia che il filmato vuole trasmettere, troveremmo certamente informazioni utili rispetto a quegli stessi avvenimenti, come elementi, scorci, o dettagli, che rientrano nelle immagini indipendentemente dalla volontà del regista. Gli autori di questi filmati, spiega infatti Sorlin, «non hanno controllato tutto, hanno lasciato passare dettagli trascurabili per loro, preziosi per noi»²². Dunque, i filmati si prestano ad una doppia lettura: una al livello delle immagini documentaristiche, che mostrano aspetti della realtà rappresentata, ed un'altra a livello della sovrastruttura ideologica, desumibile dal commento e dal montaggio, che a loro volta illustrano l'ideologia esibita. Questo discorso si complica per quei filmati di cui non si conosce l'origine precisa del girato. È evidente, infatti, che molti di essi siano stati realizzati con immagini di repertorio. In tal caso, per ricavare informazioni sarebbe opportuno fare una ricerca su ciascuna immagine, per comprenderne l'origine e la data di realizzazione. In caso contrario si rischierebbe di dedurre notizie errate.

Gli stimoli verso ulteriori ricerche che provengono dagli audiovisivi della propaganda comunista e cattolica, come si vede, sono notevoli. Questi filmati sono stati riscoperti negli ultimi anni, ma non sono stati presi ancora in seria considerazione dagli storici, forse per il tradizionale atteggiamento non sempre favorevole all'audiovisivo o forse, più semplicemente, perché sono ancora poco conosciuti. Eppure è notevole il loro potenziale nell'indicare nuovi percorsi per raccontare gli anni cruciali della storia italiana che vanno dal difficile dopoguerra al miracolo economico. Attraverso la voce dei due principali partiti dell'agone politico italiano, portatori di due visioni del mondo contrapposte, si possono cogliere i rigori dello scontro interno, gli echi della guerra fredda e le lente trasformazioni che percorrono il Paese. Ma, soprattutto, attraverso i documentari di propaganda del PCI e della DC si può respirare il clima dell'epoca, percepire le speranze e le paure del popolo italiano, rivivere le emozioni di una fase storica in cui le ideologie occupavano un ruolo centrale nella vita pubblica. Rivisti oggi, questi filmati permettono di rivivere un tempo lontano, quando alle idee, che nutrivano la speranza di costruire un mondo migliore, si credeva ciecamente e lealmente. Un tempo così diverso dal presente, da cui, forse, abbiamo ancora molto da imparare. Nonostante tutto.

²² Pierre Sorlin, *Audiovisivi e storia contemporanea*, in Nicola Tranfaglia (a cura di), *Il 1948 in Italia. La storia e i film*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1991, pp. 40-41.

APPENDICE

Dialogo con Carlo Lizzani¹

La sua opera prima da regista è stato un documentario, *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*. Cosa ha rappresentato per lei quel film?

Fu la prima volta che mi trovai con una responsabilità diretta: far vedere con la macchina da presa un evento. Ricordo anche una certa emozione. Un altro elemento fondamentale in quell'epoca era che l'Italia, a parte il Mezzogiorno, era a noi stessi sconosciuta, per la difficoltà di viaggiare o perché non c'era la libertà di oggi. Il mio entusiasmo era di potermi avventurare in una zona che per me era come il «far west». Questo è l'elemento che ricordo principalmente e che può far capire perché fu importante per me.

Avendo successivamente realizzato tanti altri documentari, molti dei quali per il PCI, non si può dire che lei abbia fatto del documentario solo un trampolino di lancio per poi passare al cinema di finzione. Molti dei suoi colleghi, tuttavia, hanno fatto così. Crede che questa circostanza sia stata una delle cause scatenanti del mancato decollo del documentario in Italia?

È vero. Però non ne farei una responsabilità del solo cinema italiano se esso si è indirizzato prevalentemente verso la finzione, poiché questo è avvenuto in tutti i Paesi. La narrativa è stata un aspetto dominante di tutto il cinema. Sia nella mia storia del cinema, sia nel discorso delle immagini, sia nella mia saggistica, ho sempre insistito molto sul fatto che non si sia capita l'importanza del documentario, paragonandola all'importanza che la saggistica ha in letteratura. Certamente il cinema, quando ci allontaneremo da questa epoca, ci potrà dire che il secolo non è che abbia vissuto tutte le sue potenzialità o che le abbia addirittura perdute, perché il finale di questo secolo è un po' passivo rispetto all'avvento televisivo. Però mi pare che ci siano stati episodi buoni di attenzione alla realtà in modo non narrativo. In Italia si può ricordare Olmi, Quilici e poi io stesso, che non ho fatto il documentario per saltare alla finzione, ma ho continuato, andando in Cina, in Africa, dappertutto...

Nel lontano 1950, dalle colonne della rivista «Cinema», lei si domandava, indignato, perché «proprio il documentario, la forma di cinema più immediata, più adattabile alle passioni del momento, abbia dato proprio in questi anni un'incredibile ospitalità agli orpelli e ai formalismi rigettati dai registi maggiori»². Lei era uno dei sostenitori della tesi secondo cui il documentario avrebbe dovuto raccogliere il testimone del neorealismo.

Sì, il documentario italiano non portò avanti il discorso del neorealismo, né sul piano dei contenuti né su quello formale, perché non bastava riprendere con la macchina da presa realtà povere. Direi che quella era una fase in cui il neorealismo aveva seminato tutto ciò che aveva potuto.

***Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* offre immagini di miseria e degrado infiniti, tuttavia, contiene anche, tra le righe, una forte speranza in un futuro migliore.**

¹ L'intervista è stata realizzata il 25 giugno 2010 a Pesaro, durante la 46esima Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, nel corso della quale a Carlo Lizzani è stato dedicato il 24° Evento speciale sul cinema italiano.

² Carlo Lizzani, *Il documentario alla retroguardia*, «Cinema», n. 35, 30 Marzo 1950, p. 116.

Erano gli entusiasmi giovanili, la fede politica, o la necessità di realizzare un'opera che fosse di propaganda per il PCI ad alimentare una così grande fiducia nel domani?

Partiamo dal fatto che tutti gli autori avevano visto il nostro Paese in modo ottimistico, da *Roma città aperta* a *Paisà*, cioè oltre la tragedia vedevano la luce. In *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* era tale l'orrore di certe immagini che io stesso scoprii, che mi sembrò inevitabile il cambiamento. Non era sopportabile che l'Italia vedesse ancora come vivevano certi contadini del Mezzogiorno. Poi c'era la fede politica che era ottimista, perché - per tutte le difficoltà che stava vivendo il cinema, come la censura ad esempio - ci consideravamo dei vincenti o volevamo esserlo.

C'era insomma l'idea che col cinema si potesse cambiare la realtà...

Sì, la sicurezza che potevamo contribuire col cinema, che fosse di immaginazione o documentaristico, a cambiare la realtà documentandola.

Però questo tipo di cinema subiva anche censure.

Sì, sul documentario politico c'erano addirittura dei taciti accordi. Si sapeva che certe cose non si potevano dire o era meglio non dirle; non si potevano fare delle dirette accuse al governo. Per cui se ne restava qualcuna eravamo sempre pronti a trattare con la censura, purché il documentario uscisse.

Ricordo spesso che si diceva - perché non era proibito dirlo - che avevamo subito dei tagli, ma forse più sulle frasi, perché le immagini dei documentari ci sono tutte. Non osavano tagliare, ad esempio, scene di bambini che dormivano insieme ai maiali. Forse qualche invettiva o qualche indicazione di responsabilità alla DC sì. Avevamo noi stessi un modo per autocensurarci. A volte, tuttavia, inserivamo di proposito delle frasi per farcele tagliare, provocatoriamente. Mettevamo alcune cose che sapevamo che se anche le avessero tagliate non avrebbero danneggiato il film. Così loro erano felici di dire che avevano tagliato!

Dove circolavano questi filmati?

La prima rete era quella dei Circoli di cinema e poi le sezioni del PCI. Nelle normali sale non erano proiettati anche per la loro lunghezza. E poi si trattava di filmati di propaganda.

Come facevate voi registi ad individuare i posti i cui girare i documentari? Ad esempio, come andò con *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*?

Per quella fase ero in contatto con l'Ufficio cinema del PCI che era collegato con l'Ufficio propaganda. Pajetta, Fabrizio Onofri, Mario Alicata e Mario Socrate ne erano i consiglieri. Le indicazioni di massima mi venivano date da chi conosceva i punti chiave del Mezzogiorno. Un'altra sorpresa per me, che venivo da Roma e che come tutti avevo viaggiato poco fino a quel momento, fu la scoperta di Napoli, della sua scenografia di tipo industriale che per me rappresentava alla grande il novecento, molto più di Roma, dove c'erano piccole fabbriche. Fui molto colpito. Non mi diede l'idea di un paese depresso, ma di una realtà, con le sue difficoltà, ma molto avanzata, moderna. Erano immagini più moderne di quelle che si continuavano a raccogliere a Roma, che erano quelle solite, della borgata.

A proposito dei documentari commissionati dal PCI, il partito lasciava piena

libertà espressiva ai registi o imponeva determinati stili o temi da seguire?

Intanto questo rapporto ci fu perché il Partito Comunista aveva capito l'importanza del cinema e del documentario, che si poteva realizzare anche a costi modici e al tempo stesso essere abbastanza esclusivo, in quanto si potevano far vedere realtà molto drammatiche. Contribuivano alla lotta, insomma. Poi, sapevamo che avevamo dei complici tra i dirigenti del partito (come Alicata, che aveva collaborato a *Ossessione*), quindi era chiaro che c'era da parte loro l'idea di fare qualcosa e da parte nostra la capacità di candidarci con delle idee.

Sembra paradossale, eppure nello stile i documentari del PCI si conformavano al modello tradizionale dei cinegiornali Luce. Perché?

Perché si voleva non staccarsi troppo da quello che era il senso comune della gente, che era abituata a vedere un certo tipo di documentario. In caso contrario non si sarebbe mobilitata per vederli, non ne avrebbe fatto strumento di propaganda.

Insomma, sperimentazioni non se ne facevano?

No, era uno strumento proprio di propaganda.

Il partito, dunque, non interveniva?

Il partito interveniva a priori, nel senso che era scontato da tutt'e due le parti che il modello sarebbe stato quello. Poteva intervenire al montaggio Alicata, oppure Onofri, Pajetta quando si trattava dei momenti più importanti. Però erano interventi abbastanza irrilevanti, perché il modello scelto era già quello. Io cito sempre una frase per dare l'idea di come il senso comune penetri capillarmente anche in chi addirittura, dal punto di vista politico, è un innovatore: la lode che fece Pajetta un giorno a qualcuno dei miei film fu «Sembra proprio un film del Luce!». Cioè, c'era anche in lui l'abitudine a certi stilemi ufficiali e c'era pure la gioia di dire «anche noi siamo capaci!».

Ma tra i vertici del PCI chi era più esperto di cinema?

Alicata, che aveva scritto sulla rivista «Cinema» e che, occupandosi proprio del settore cultura, si portava dietro una passione per il cinema che aveva coltivato sin da giovane.

Quanto ai documentari democristiani, c'era il tentativo di controbatterli?

Erano più loro che controbatterono ai nostri. Vi era più propaganda nei documentari democristiani. Mentre nei nostri la propaganda era perlopiù un pretesto per scoprire l'Italia. Era importante la scoperta e il modo di scoprire, come nel grande documentarismo americano, inglese, di Ivens, di Rotha, di quel poco, insomma, che noi avevamo visto. Volevamo anche essere dei bravi cineasti. E poi volevamo denunciare nella scoperta. Ad esempio, io andai in Sicilia perché sapevo che avrei scoperto delle immagini forti. Quindi, avevamo da una parte l'idea di fare buon cinema e non solo propaganda e, dall'altra, far vedere il Paese che consideravamo poco conosciuto.

Descrizione delle sequenze dei documentari di propaganda della DC e del PCI

Di seguito è descritto il contenuto delle immagini di ciascun filmato di propaganda analizzato in questa ricerca. Quando presente, la descrizione delle sequenze è stata ricavata dagli archivi on line dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (aamod.archivioluce.com/ archivioluce/aamod) e dell'Archivio audiovisivo della Democrazia Cristiana (www.archividc.it). I documentari sono elencati in ordine alfabetico.

Accadde a Sopradisotto (1950)

Titolo di testa (Libertas - L'Ufficio cinematografico della Democrazia Cristiana presenta - Accadde a Sopradisotto)
Inquadratura dal basso di una collina, dove è adagiato il paese di Sopradisotto.

Varie inquadrature che illustrano le abitudini degli abitanti del paese. Inquadratura di una strada, della piazza dove giocano i bambini, del parroco davanti alla chiesa. Totale di un campo dove lavorano i contadini e dell'ingresso della fabbrica. All'interno gli operai lavorano duramente.

Attraverso varie inquadrature dei luoghi disagiati del paese vengono messe in evidenza le problematiche della popolazione.

Inquadratura dal basso di un balcone dove due uomini sistemano la bandiera del nuovo partito (PUP - Partito Ultra Progressista).

L'inquadratura di un gruppo di paesani è accompagnata dalla voce dello speaker che sottolinea ironicamente la nascita del nuovo partito.

Inquadratura dal basso di un uomo che sta sistemando l'insegna fuori dalla sede del partito.

All'interno si sta svolgendo la riunione del partito. I partecipanti, seduti al tavolo, ascoltano il capo della sezione che sta velocemente assegnando le cariche.

Esprimono il loro disaccordo rispetto alle decisioni prese.

Totale dell'ingresso del municipio. Giunge una coppia contadini. La donna ha una bambina appena nata in braccio. Devono registrare la sua nascita.

Primo piano dell'usciera, il quale li avverte che il municipio è chiuso per i festeggiamenti della vittoria del PUP.

I contadini si allontanano. Si ritroveranno alle prese con lo stesso problema per ben tre volte a distanza di alcuni anni. La bambina è ormai cresciuta, ma il municipio resta chiuso e non c'è modo di registrarne la nascita.

Intanto all'interno della sezione si sta ancora svolgendo la riunione. I componenti seduti al tavolo discutono riguardo all'impiego del denaro e della necessità di raccogliere le firme per la pace.

L'attivista inizia la raccolta delle firme. Prima tenta con il parroco, senza fortuna, poi con una popolana, con la maestra ed infine con un reduce, con il quale scoppia una rissa.

Interno, mezza figura del sindaco seduto ad un tavolo. Sta tenendo un discorso durante l'assemblea comunale, esortando i consiglieri comunali a sottoscrivere la petizione. Un consigliere dell'opposizione rifiuta di firmare e per questo viene trascinato fuori dalla sede.

Inquadratura dall'alto. I componenti del consiglio seduti intorno ad un tavolo, discutono riguardo l'occupazione delle terre, anticipando il provvedimento del governo.

Inquadratura dal basso del cancello di entrata ai campi. I contadini armati di bandiere della pace, badili e attrezzi vari, occupano la terra.

Totale del campo. Gli occupatori vanno via sconsolati.

Il sarto, arrestato durante l'occupazione, viene liberato dal maresciallo grazie alle suppliche della moglie.

Dopo 4 anni di governo del PUP la situazione è invariata. La fabbrica ha chiuso.

La figlia dei due contadini provvede da sola, senza fortuna, ad iscriversi all'anagrafe.

Esterno, piano americano: il capo della sezione impone al sindaco di provvedere ad un finto funerale in occasione dell'annunciato arrivo del prefetto.

Durante il funerale del "martire della pace", la bara cade e aprendosi rivela che al posto di un corpo contiene dei fucili.

A seguito di ciò, per le malefatte amministrative, il sindaco e il capo della sezione vengono arrestati da due carabinieri sopraggiunti in quel momento.

Una tabella mostra l'alta percentuale di "Sindaci assessori e consiglieri comunali condannati e denunciati nell'ultimo quadriennio" per appropriazione indebita, falso e violenza carnale, appartenenti al partito comunista.

La voce dello speaker legge il manifesto elettorale della Democrazia Cristiana e conclude esortando a votare per essa. Prima della parola Fine compare la scritta "Vota per la Democrazia Cristiana".

FINE

Ad ogni costo! (1953)

Titoli di testa (Ad ogni costo!)

Un uomo nel suo letto che dorme in maniera agitata.

Una sveglia suona.

L'uomo la scaglia al suolo e si gira dall'altra parte.
 Poi si alza e si avvicina ad un calendario, che segna il giorno 7.
 L'uomo entra in bagno per la toletta mentre nella sua abitazione compaiono due personaggi baffuti che lo spiano da dietro una porta.
 L'uomo esce dal bagno ed entra in un'altra stanza per vestirsi, mentre i due personaggi continuano a spiarlo, riuscendo a non farsi scorgere.
 Il protagonista, indossata una bombetta e con in mano un bastone, esce dalla sua stanza e percorre delle scale.
 Immagini di manifesti elettorali per strada.
 L'uomo esce per strada, ma da una finestra superiore dell'abitazione i due personaggi baffuti gli versano addosso acqua con due annaffiatoi.
 L'uomo rientra, prende un ombrello ed esce di nuovo in strada.
 I due personaggi baffuti scendono le scale.
 Immagini di un tram. Il protagonista non riesce a prenderlo, le porte gli si chiudono davanti.
 L'uomo si avvicina ad uno dei finestrini per bussare al controllore. Quando questi si volta verso di lui, mostra di avere le stesse sembianze di uno dei due personaggi baffuti di poco prima. Il tram se ne va e l'uomo si allontana a piedi.
 Prova a prendere un taxi, ma un altro lo precede.
 Sfiduciato, si siede su un muretto e prova invano a fare l'autostop. Uno dei due personaggi baffuti gli si avvicina e gli sfila dalla bocca la pipa.
 L'uomo riesce ad ottenere un passaggio da un camion e sale sulla parte posteriore.
 Il camion si allontana, quindi giunge in un'area semideserta e riversa il suo carico di terreno, compreso il protagonista, per terra. Poi il mezzo si allontana e dal finestrino si affaccia uno dei due personaggi baffuti che ride compiaciuto. Il protagonista, tutto impolverato, s'incammina.
 È ormai buio. L'uomo giunge in un seggio. Compare di nuovo uno dei due personaggi baffuti che gli chiede delle informazioni e, mentre glie le dà, lo colpisce alle spalle con un grosso bastone. Il protagonista, intontito, prova ad entrare nel seggio, ma proprio in quel momento la porta è chiusa. Egli bussa, lo apre un uomo in divisa. I due discutono. Compare un cartellone in cui è scritto che la sezione elettorale è aperta anche il giorno successivo, l'8 giugno.
 L'uomo rientra a casa, carica la sveglia ed esausto si mette a letto ancora vestito. I due personaggi baffuti, ridendo e sfregandosi le mani, lo spiano dal buco della serratura.
 Immagini di manifesti elettorali con contenuto anti-astensionista che appaiono in sonno all'uomo.
 Suona la sveglia ed il protagonista si alza per uscire.
 I due personaggi baffuti gettano delle tegole dalla finestra nel tentativo di colpirlo mentre esce di casa, ma non riescono a coglierlo nel segno. L'uomo si allontana in bicicletta.
 Giunge ad un incrocio dove a dirigere il traffico c'è, vestito da vigile, uno dei due baffuti, che lo blocca. Intanto sopraggiunge l'altro che, assieme a dei complici, buca le ruote della bicicletta.
 L'uomo riesce a ripararle e si allontana, inseguito dai due.
 Il suo cammino è ancora una volta bloccato da un veicolo, che si ferma di traverso sulla strada, guidato da uno dei due baffuti.
 Il protagonista fa inversione di marcia con la bicicletta, ma si imbatte nell'altro che gli punta un cannone contro. Impossibilitato a proseguire nell'una e nell'altra direzione, l'uomo scavalca un muretto e si getta in acqua, giù dal ponte su cui si trova.
 Nuotando, approda sulla terra ferma, ma è raggiunto da un uomo in divisa, ancora uno dei due personaggi baffuti, che gli fa notare il divieto di balneazione e, nonostante le sue proteste, lo multa.
 Sopraggiungono altri due personaggi che provano a malmenarlo, ma lui riesce a scappare.
 L'uomo sopraggiunge, ai limiti del tempo utile, al suo seggio ed entra.
 Immagine di una mano che inserisce la scheda nell'urna.
 L'uomo esce vittorioso dal seggio.
 FINE.
 Il protagonista si rivolge alla cinepresa, si toglie i baffi e la bombetta, ed inizia a parlare. Distinguendo la realtà dalla finzione, spiega l'importanza di andare a votare. Quindi si allontana camminando di spalle.
 FINE
 "Un film realizzato a cura del Comitato Civico nazionale".

Alcide De Gasperi (1958)

Titoli di testa (Alcide De Gasperi - A cura della DC - SPES)
 Varie immagini di De Gasperi alla Conferenza di Pace di Parigi.
 Si alternano immagini di bombardamenti.
 I prigionieri di guerra tornano nelle loro città salutati con affetto dalla folla.
 Immagini della distruzione dell'Italia dopo la guerra.
 Fotografie che illustrano cronologicamente la vita di De Gasperi.
 Varie immagini della popolazione. La gente fa la fila per ricevere il cibo. Donne e bambini si ritrovano in strada, circondati dalla miseria.
 Immagini di macerie di palazzi.

De Gasperi parla, in varie città italiane, applaudito dalla folla.
 Nelle piazze si vede la popolazione spinta in tumulto dai comunisti. Questi vengono aspramente criticati dalla voce dello speaker.
 Si alternano immagini di De Gasperi che tiene discorsi.
 De Gasperi firma la costituzione italiana.
 Elezioni del 18 aprile, De Gasperi al seggio.
 Immagini di De Gasperi al Congresso degli Stati Uniti D'America. Truman e De Gasperi parlano.
 De Gasperi attraversa New York in auto, salutato dalla folla.
 Immagini di De Gasperi che consegna i primi appezzamenti di terra ai contadini. Seguono immagini dei festeggiamenti.
 Varie Inquadratura delle campagne devastate dalle calamità naturali.
 De Gasperi fa visita alla popolazione colpita.
 De Gasperi, Robert Shuman ed Eisenhower a Strasburgo.
 Immagini dal V° Congresso Nazionale della Democrazia Cristiana a Napoli (1954).
 Varie inquadrature di De Gasperi che pronuncia il suo ultimo discorso.
 Immagini della casetta a Selva di Valsugana dove De Gasperi trascorre il tempo insieme ai nipotini.
 Inquadratura della salma di De Gasperi.
 La gente, ai bordi della strada, saluta il carro funebre.
 Il popolo, nelle stazioni, saluta il treno che trasporta la salma.
 Immagini dell'imponente corteo funebre a Roma (Piazza Venezia, Via del Corso, Piazza della Repubblica, Trastevere).
 FINE (Scudo Crociato)

Alluvione nel Polesine (1952)

Scontri di piazza.
 Alcide De Gasperi mentre parla alla Camera.
 Scene di miseria, bambino che mangia .
 Palmiro Togliatti mentre parla.
 Pietro Nenni parla davanti a un microfono Incom.
 Inq Mario Scelba.
 Bambini poveri.
 Alluvione del Polesine, immagini del Po in piena, paesi allagati.
 Corteo di profughi a piedi e su carretti, mandria di bovini, squadre di soccorso su barconi.
 Raccolta di generi vari per gli alluvionati, si caricano e scaricano camion.
 Colonne di autocarri giungono alla Camera del lavoro di Ferrara.
 Autocarri a Bologna.
 Arrivo della nave sovietica Timiriazev a Genova.
 Salgono a bordo Giuseppe Di Vittorio e Maria Maddalena Rossi, presidente UDI.
 Festeggiamenti, i rappresentanti sovietici vengono salutati dalla folla nel porto di Genova.
 La delegazione sovietica visita le zone alluvionate del Polesine, accolta calorosamente dagli sfollati.
 Foto del viaggio dei sovietici nel Mezzogiorno.
 La delegazione sovietica riparte dalla stazione Termini di Roma, gente sui marciapiedi, presenti Di Vittorio, Roveda e Santi.
 Nel porto di Genova vengono scaricate le casse, contenenti aiuti (trattori, macchine agricole, derrate alimentari, per gli alluvionati).
 Portuali e marinai sovietici cantano insieme.
 Immagini della scuola per trattoristi organizzata dall'ANPI, lezioni pratiche e teoriche, si montano i trattori e le macchine agricole provenienti dal Timiriazev.

Appello di Palmiro Togliatti agli elettori (1963)

Immagini fisse di lavoratori, manifestazioni, vita in famiglia.
 Interni. Inq varie e pp di Palmiro Togliatti, seduto al tavolino del suo studio, mentre pronuncia il suo discorso agli elettori. Alle pareti fotografie di Lenin e Antonio Gramsci.
 Interno dello studio pittorico di Carlo Levi; durante l'intervista all'artista e scrittore, vengono inquadrati molti suoi quadri.
 Cartello con il simbolo del PCI e la scritta: "Cammina coi tempi, cammina con noi".

Belle ma false (1958)

Titoli di testa (Belle ma false).
 Dalle steppe del Nord giunge in Italia, su una slitta con la falce e il martello, il leader politico Palmiro.
 Per attirare l'attenzione degli italiani si sostituisce a Garibaldi sulla famosa statua che lo rappresenta. In questo modo

riesce a farsi ascoltare dal popolo.

Incita la folla a credere nella Russia, mentre l'immagine di Stalin appare nel cielo.

Nei suoi discorsi attacca le innovazioni della riforma agraria, ma i fatti lo smentiscono. Le immagini di campi fertili e rigogliosi, sono accompagnate da scritte che dimostrano il contrario.

Altre parole vanno invece contro il piano Fanfani ma di nuovo, immagini e parole lo smentiscono.

Palmiro attacca poi la cassa del mezzogiorno. Di nuovo le sue accuse cadono nel vuoto.

In piazza Palmiro inneggia alla pace, sovrastato dall'immagine di una grande colomba. Essa cela però un soldato armato.

Altre immagini rappresentano in modo stilizzato l'invasione sovietica della Corea del Sud.

Palmiro inneggia a Stalin, la cui immagine crolla alle sue spalle. Inutilmente cerca di ricostruirla.

Poi passa in rassegna gli altri leader sovietici, ma ognuno di loro, per un motivo o per un altro, perdono credibilità.

Immagini delle difficili condizioni in Germania, Polonia e Ungheria.

La popolazione italiana capisce le bugie di Palmiro che alla fine è costretto a scappare.

Scudo Crociato

Berlino 17 giugno - Resoconto dell'insurrezione operaia per la libertà (1956)

Titoli di Testa (Berlino 17 giugno - Resoconto della insurrezione operaia per la libertà).

Berlino; immagini di una grande folla radunata nella piazza davanti al Municipio.

Inquadratura di 3 bare coperte con delle bandiere raffiguranti l'orso, simbolo della città.

Ernest Rohiter pronuncia un discorso ricordando tutti gli operai tedeschi che vivono sotto il regime sovietico. Parla della necessità di un mondo libero dove non esistano i soprusi del regime comunista. Si alternano varie Inquadratura della piazza.

Immagini dell'imponente manifestazione della libertà a Berlino. Rivolte in piazza.

La folla distrugge transenne e posti di blocco. Prendono d'assalto edifici e anche le tipografie comuniste. Immagini di edicole in fiamme. La protesta si espande in tutta la Berlino orientale.

La polizia comunista cerca, invano, di sgombrare le piazze.

In cima alla Porta di Brandeburgo un uomo ammaina la bandiera della schiavitù sovietica. Lanciata alla folla viene distrutta. Viene innalzata la bandiera della Germania libera.

Immagini di folla.

Il governo, sopraffatto dalla situazione, schiera l'intero esercito all'interno della città. Giungono dei carri armati. La folla difende ancora le sue posizioni.

I soldati cominciano a mitragliare e la folla si dirada.

La situazione degenera. Immagini di feriti nelle strade.

L'edificio della Polizia popolare comunista è in fiamme.

Testate giornalistiche straniere annunciano gli avvenimenti tedeschi.

La gente si riversa nelle strade per saperne di più.

Attorno ad un tavolo si riuniscono, per il Parlamento Regionale, numerosi ministri tra cui Kaiser.

Immagini delle strade. Numerosissime pattuglie controllano che si mantenga l'ordine. Berlino è occupata dalle forze sovietiche.

Le guardie non permettono alla popolazione di varcare le soglie dei due settori della città.

Berlino, nelle strade il traffico continua con ritmo regolare. La gente passeggia.

Inquadratura dell'edificio del Parlamento Federale a Bonn. Le bandiere sono a mezz'asta.

Presidente della Repubblica Federale Theodor Hoiss pronuncia un discorso alla presenza di numerosi Capi di Stato e Politici.

Ricorda i lavoratori delle acciaierie che hanno compiuto la marcia su Berlino.

Arrivo a Berlino del cancelliere per i funerali.

Insieme al sindaco Roither visita i feriti negli ospedali. Inquadratura di alcuni pazienti.

Nella piazza del Municipio, davanti alla folla, pronuncia il discorso funebre.

Varie Inquadratura della piazza.

Le salme vengono caricate sui carri funebri.

Immagini di familiari in cordoglio.

Inquadratura di una campana suonata a lutto.

FINE

Buon lavoro, Italia! (1959)

Titoli di testa (Buon lavoro Italia! - A cura della DC - SPES)

Primo piano di profilo di De Gasperi che parla alla folla.

Numerose testate giornalistiche italiane annunciano la vittoria alle elezioni della DC.

Immagini del Quirinale. Fanfani da Gronchi.

Particolare dell'insegna del Partito Socialista Democratico Italiano. Nella sala riunioni si prendono accordi per definire il programma del governo.

Giuramento del governo alla presenza di Gronchi. Fanfani e Gronchi posano per i fotografi.

Immagini del senato. Il dibattito per l'approvazione del nuovo governo. Panoramica della sala. Alcuni primi piani dei partecipanti.
 Sulle immagini delle macchine da stampa lo speaker annuncia il colpo di stato in Iraq.
 Primo piano Eisenhower. Ad una conferenza stampa annuncia lo sbarco dei marines in Libano.
 Inquadratura dall'alto di una portaerei. Decollo di un aereo.
 Immagini di elicotteri che sorvolano alcune coste.
 I paracadutisti inglesi sbarcano in Giordania.
 Particolare de "L'Unità": "l'Italia non fa nulla per la pace internazionale".
 Immagini dell'aeroporto. Fanfani, osservato dalla folla, si imbarca su un aereo Alitalia diretto negli Stati Uniti.
 Arrivo di Fanfani negli USA. Sceso dall'aereo viene accolto dal vicepresidente Nixon.
 Inquadratura della Casa Bianca. Brevi immagini del discorso di Fanfani al Congresso.
 Fanfani insieme al Segretario Generale dell'ONU. Colloquio tenutosi a New York.
 Immagini del colloquio di Fanfani con il Premier inglese McMillan.
 Le strade di Londra. Da una macchina scende Fanfani.
 Fanfani posa per i fotografi insieme al Cancelliere Hadenauer a Bonn.
 Inquadratura di un aereo Air France. Dalle scale scende Fanfani. Grande accoglienza. Immagini del cordiale colloquio tenuto con De Gaulle alla presenza di giornalisti e fotografi.
 Ritorno di Fanfani a Roma. Varie inquadrature di Fanfani che rilascia un'intervista in aeroporto.
 Immagini da una conferenza stampa. Fanfani annuncia ai giornalisti i nuovi provvedimenti, specialmente riguardo alle pensioni.
 Varie immagini di case mal messe. Questi paesi hanno bisogno di aiuto. Parte delle risorse finanziarie del paese saranno indirizzate verso comuni e province.
 Immagini di contadini e operai al lavoro.
 Videoconferenza di Fanfani. Annuncia le decisioni prese per garantire la sicurezza a tutti i lavoratori. Parla del piano decennale per le scuole, atto a garantire la costruzione di nuove aule e l'assunzione di nuovi insegnanti. Garanzia di istruzione gratuita fino ai 14 anni e illimitata per la preparazione professionale. Inoltre borse di studio per l'università. All'immagine della conferenza si alternano quelle delle scuole e degli istituti professionali.
 FINE

Caro...amico (1962)

Immagine di un uomo seduto su una poltrona. Sta guardando la televisione.
 Accanto a lui c'è un gatto.
 Zoom sullo schermo della tv.
 Disegni animati astratti.
 Scritte: "Caro...sello - Caro...sone - Caro...ta - Carro...tenuto - Caro...amico".
 Inquadratura dell'uomo davanti alla tv.
 Immagine di un punto interrogativo. Con vari passaggi si trasforma nel volto di un bambino.
 Una cicogna vola. Nel becco tiene il fagotto con il bambino.
 Alla fine lo lascia cadere.
 Varie immagini del bambino che mostrano le fasi della sua crescita. In ogni fase indossa un berretto diverso.
 Immagini astratte.
 Il bambino, ormai cresciuto, indossa una camicia e un berretto nero.
 Cresce ancora e indossa un'uniforme da soldato.
 Infine diventa un uomo, vestito da generale. Le sue fattezze ricordano il volto di Benito Mussolini.
 Immagine dell'uomo con un punto interrogativo sulla testa; questo prima si trasforma in un nuovo berretto nero, poi in un cappello marrone chiaro.
 Immagini dell'Africa.
 Ancora l'uomo con il punto interrogativo, questo adesso si trasforma in un berretto da guerra.
 Immagini stilizzate di case. Lo speaker e la musica di sottofondo fanno intendere che si tratta della Spagna.
 Il soldato scappa.
 Immagini stilizzate descrivono le battaglie.
 Immagine di una vasta area dove sta nevicando. Il soldato infreddolito cammina faticosamente.
 Immagine di un termometro in cui la temperatura scende velocemente.
 Immagine del soldato congelato.
 Varie immagini di uomini che indossano cappelli da alpino.
 Ancora immagini dall'Africa.
 Due soldati dell'esercito nazista armati di fucili conducono un prigioniero ebreo in un campo di concentramento.
 Immagine di un carcerato in Messico.
 Immagini dall'India.
 Un reduce torna a casa dopo la guerra.
 Immagine della penisola italiana che esplode. Lo speaker parla della Repubblica.
 Due grandi baffi si muovono velocemente.
 Immagine di un generale (probabilmente Stalin) con gli occhi a forma di falce e martello lampeggianti.

L'uomo, protagonista della vicenda, da fuoco ad una cassa contenete tutti i berretti indossati precedentemente. Torna l'immagine dell'uomo davanti alla tv. Ma la testa del protagonista esce dallo schermo incitandolo a non commettere più errori come in passato. Prima non si ragionava con la propria testa. Immagine del simbolo della DC. Lo speaker sottolinea che alla Democrazia Cristiana si può dare fiducia. Titoli di coda (A cura della S.P.E.S.).

Carosello elettorale (1960)

Cartello di apertura del primo sketch: "L'ispettore Tok". Interno di un appartamento vuoto dove è avvenuto un furto. Un ispettore di polizia indaga e scopre che il colpevole è l'amministratore stesso. Il suo aiutante, a conclusione della scena, esclama: "Ma lei è un fenomeno, non sbaglia mai", "Non è esatto...anche io ho commesso un errore, ho votato Dc". L'ispettore si toglie il cappello e chinandosi fa vedere la testa senza capelli e con la scritta: "D.C.". Cartello di apertura del secondo sketch: "Pantomime amministrative". Una macchina, con alcune persone a bordo, si rompe e si ferma. Gli occupanti non riescono a ripararla, dal motore escono dei palloncini sui quali ci sono delle scritte: "Evasioni fiscali, corruzione, speculazioni, false promesse". Poi vengono fuori delle candele che si spengono. Due signori arrivano e spingono la macchina fino ad una pompa di benzina e fanno il pieno. Sul distributore spicca il simbolo del Pci. L'automobile, così, riparte veloce. Sullo sfondo appare una scritta: "Per andare avanti sulla via del progresso verso il socialismo vota comunismo". Inizio terzo sketch, cartello: "Questo no, ...tiè". Un signore entra in un negozio e il commerciante gli mostra degli oggetti. Questi, però, recano il simbolo di vari partiti. Per questo motivo il cliente rifiuta ogni volta dicendo "Questo no, ...tiè". Quando gli viene offerto un oggetto con il simbolo del Pci, egli accetta entusiasta. Il quarto sketch si apre con il cartello: "Brindisi al lavoratore". Un signore, riunito con la sua famiglia davanti ad una tavola imbandita, brinda alle forze del lavoro, agli ideali della democrazia, alle fortune del simbolo del Pci.

Carrellate sul viterbese (post 1955)

Titoli di testa (DC SPES - presenta - Carrellate sul viterbese - riprese filmate Domenico Castiglione Human Aldo Carbonetti - Assistenza tecnica di Giuseppe Mancini - Soggetto di Italo Aquilani) in sovrapposizione alle immagini disegnate di alcuni luoghi di Viterbo. Inquadratura della Torre civica e della statua di leone. Inquadratura del palazzo della Prefettura. Inquadratura del Palazzo dei Priori sede del Comune. Inquadratura palazzo De Gentili sede dell'Amministrazione Provinciale. Immagine di una porta scorrevole che si apre svelando un'aula adibita a luogo di assemblea. L'aula è deserta. Particolare di una targa: "Patrimonium beati petri in Tuscia". Immagine di una grafico: "Rete stradale e bitumature". Viene mostrato lo sviluppo della rete stradale dal 1946. Inquadratura di una cartina geografica che mostra lo sviluppo stradale nei pressi della provincia di Viterbo. Camera car che mostra l'agibilità e la sicurezza di una strada provinciale in opposizione alle vecchie strade rurali. Camera car che mostra la strada che attraversa il paese di Monte Romano. Inquadratura di un cartello stradale: "Villa S. Giovanni in Tuscia - Blera". Immagine di una strada rinnovata. Varie immagini di cantonieri provinciali che lavorano al miglioramento stradale. Particolare di alcune fasi del loro lavoro. Immagini di nuove strade con una migliore segnaletica. Varie immagini dei lavori per la costruzione della strada di collegamento tra provincia e l'Aurelia. Gli operai lavorano duramente. L'ausilio di alcuni macchinari facilita i loro compiti. Immagini di luoghi disagiati, dove le strade non sono ancora state costruite. Particolare di stivali che affondano nel fango. Due bambini devono superare vie impervie per giungere a scuola. Alcuni contadini mettono a disposizione i loro carri, trainati da mucche, per l'attraversamento di torrenti. Altri invece risolvono il problema utilizzando dei trampoli. Questi strumenti però non sono molto sicuri; il fondo malcerto del torrente causa la caduta di uno studente che perde il suo quaderno di scuola. Inquadratura di un ponte etrusco, ispirazione per la costruzione del moderno ponte adiacente. Nell'ufficio tecnico della Provincia un ingegnere lavora alla progettazione di nuove opere stradali. Varie immagini di contadini al lavoro. Particolare di macchine che lavorano il grano. Inquadratura di casse contenenti grappoli d'uva. Immagini delle cantine sociali. Particolare di un macchinario che lavora l'uva. Varie immagini della raccolta delle olive. Donne e bambine si occupano di separare le olive dalle foglie. Varie immagini che mostrano il lavoro di torchiatura che sfrutta al massimo i residui delle olive: le sanse. Immagini di una stabilimento industriale dove le sanse vengono trasformate in mattonelle combustibili. Immagini di una azienda agricola. Panoramica sulla zona adibita al pascolo del bestiame. Un trattore, guidato da un contadino, traina un macchinario capace di trinciare e distribuire il foraggio nelle mangiatoie delle mucche.

Immagini dell'industria cartiera di Toscana. Dalla lavorazione del fieno con l'acqua si giunge all'opera della macchina in continuo che produce un foglio di carta.
 Panoramica di un'area dove sono adagiate casse piene di ortaggi.
 Immagini dal conservificio di Tarquinia.
 Camera car sulla strada che porta allo stabilimento de "Oleifici dell'Etruria".
 Panoramica dell'area.
 Immagini dal porto di Civitavecchia. Le navi sono mezzo di trasporto dei prodotti agricoli.
 Inquadratura di una targa: "Comitato Prov. della Caccia".
 Inquadratura di un arsenale sequestrato ai cacciatori di frodo. Particolare di fucili.
 Panoramica del Lago di Vico e del Lago di Bolsena.
 Immagini di pescatori al lavoro. Inquadratura di numerosi pesci appena pescati.
 Inquadratura del ponte romano e del Castello medievale della badia nei pressi di Canino.
 Immagini delle acque del Fiora. Un turista sta pescando.
 Inquadratura della targa di un edificio: "Istituto di assistenza per l'infanzia della provincia di Viterbo".
 Varie inquadrature di edifici (molto sfocate).
 Zoom sulle finestre.
 Targa: "Clinica Villa Rosa". Panoramica del giardino. Varie immagini dell'interno dell'ospedale.
 Alcune suore accompagnano i degenti nelle loro passeggiate.
 Targa: "Laboratorio Prove d'Igiene".
 Inquadratura dell'interno dei laboratori. Particolare di ampole di vetro. Immagine di un macchinario molto sofisticato azionato da un medico.
 Un altro medico lavora con delle provette.
 Immagini dal "Consorzio Anti Tuberculare". L'esterno dell'edificio e poi l'interno.
 Un paziente si sta sottoponendo ad un esame realizzato con l'ausilio di un macchinario.
 Due medici analizzano una radiografia.
 Partenza dei bambini per le colonie estive. Nell'area sono parcheggiati alcuni pullman. I genitori salutano i loro figli.
 Targa: "Soggiorno estivo marino".
 Inquadratura dell'edificio.
 Immagini di bambini che giocano in mare e sulla spiaggia.
 Panoramica sulle colline ricche di castagni a San Martino al Cimino.
 Targa "Soggiorno estivo montano".
 Immagini di bambini attorno ad un tavolo. primo piano di fanciulli affacciati ad una balaustra.
 Inquadratura di disegni fatti dai bambini.
 Immagini di un asilo. I bambini saltellano e giocano in giardino sotto la supervisione di una suora.
 Immagini di ragazze e ragazzi che camminano in piazza. Si stanno recando a scuola.
 Targa: "Liceo scientifico". Solo studenti maschi entrano nell'edificio.
 Un gruppo di ragazze si reca invece all'istituto di ragioneria.
 Targa: "Biblioteca Provinciale " Anselmo Anselmi " - Sala di lettura". Varie immagini degli scaffali dove sono ordinatamente riposti i volumi.
 Panoramica sul grande pubblico che segue le gare di atletica leggera.
 Immagini di una gara sui kart. Inquadratura delle tre coppe destinate ai vincitori.
 Inquadratura dei kart. La bandiera a scacchi dà il via alla gara.
 Particolare della mano di un giudice che tiene il cronometro.
 Immagini della gara. Un pilota si incaglia sugli argini della pista ma viene aiutato a rimettersi in gara.
 Il giudice annuncia il vincitore.
 Immagine della piazza di un paese. Si sta svolgendo una sagra.
 Alcuni uomini riempiono una grande cesta con fette di pane. Il pane e il vino vengono offerti alla folla. La gente brinda sorridente.
 Da un cartellone si capisce che si stanno svolgendo i festeggiamenti in onore di Maria SS. del Suffragio. La festa viene organizzata ogni 15 anni.
 Suona la banda dei vigili urbani di Roma.
 Inquadratura della "Fontana del vino". Il vino viene distribuito gratuitamente. La gente accorsa alla festa è visibilmente allegra e felice.
 Varie immagini delle bellezze architettoniche dei paesi in provincia di Viterbo.
 Cartellone: "5° sagra dell'olivo". Alcune autorità provinciali si sono recate alla festa. Mostra di moderni macchinari usati nell'industria dell'olio e dell'agricoltura. Al pubblico viene mostrato anche un vecchio frantoio a trazione animale. Inquadratura di un torchio a mano. Particolare della macchina.
 Immagini della banda che guida la sfilata di carri allegorici nel paese. Il primo è quello della "Super Pressa Bramieri".
 Immagini della folla stupita e contenta.
 Tornano le immagini dell'aula deserta.
 Scudo Crociato: "Avanti con la DC".
 Non compaiono titoli di coda.

Cartoons (1960)

Una strada dritta percorsa a velocità sostenuta.
Un cartellone stradale indica a sinistra una stradina sterrata.
Di nuovo la strada dritta percorsa a velocità sostenuta.
Un cartellone stradale indica a destra una stradina sterrata.
Ritorna la strada dritta, mentre il commento recita: "Avanti, senza sbandate, né a sinistra, né a destra. Avanti e al centro con la Democrazia Cristiana!". In sovrapposizione compare lo scudo crociato.

Che accade laggiù? (1952)

Titoli di testa (Che accade laggiù?)
Inquadratura di una porta dove è affissa una targa (S. E. il Ministro).
La porta si apre. In fondo alla stanza il ministro in carica "lavora" alla scrivania.
Inquadratura del ministro che mentre fuma il sigaro detta una lettera al suo valletto. Il suo discorso risulta confusionario e incompleto.
Particolare di un giornale che attacca la negligenza del governo nei confronti dei problemi del sud.
Infine il ministro si alza, prende il cappello dall'attaccapanni e se ne va.
Inquadratura dell'attaccapanni dove vengono posati diversi cappelli ognuno dei quali simboleggia il passaggio della carica politica.
Immagini della difficile situazione nel mezzogiorno. Cambiano i ministri ma non si risolvono i problemi.
Varie immagini di contadini al lavoro.
Inquadratura di un cartello: "Cassa per il mezzogiorno - Concessionario: Consorzio di bonifica della media valle del Brandano. Lavori di sistemazione idraulica torrente Gravina".
I lavori di rinnovamento procedono velocemente.
Immagini da un cantiere per il rinnovamento stradale.
Inquadratura di due uomini che stanno pranzando. Sono il signor De Rossi e il signor Esposito.
Indossano entrambi la giacca e la cravatta.
Il signor De Rossi legge il giornale. Rivolgendosi all'amico si lamenta che i soldi delle tasse vengano utilizzati per il rinnovamento del sud. Se quei soldi non andassero ai contadini potrebbe comprarsi il moto scooter.
La notte il signor De Rossi viene colpito da forti incubi.
Inquadratura del signor De Rossi mentre dorme. Viene svegliato dalla presenza di una capretta.
Stupito si alza dal letto e si rende conto di essere diventato un contadino del sud.
Vive in una piccola capanna. Nel letto matrimoniale dormono la moglie e i due figli.
In cucina si aggira un maialino.
Esce di casa e osserva una donna che svuota i vasi da notte nei grossi recipienti di legno trasportati da un asino.
Inquadratura del protagonista che appare molto schifato.
Rientra in casa e indossa una giacca a causa del freddo. Sedendosi si accorge di indossare dei vestiti sporchi e logori.
Ha la barba lunga e alla camicia mancano dei bottoni.
Cerca dell'acqua ma la brocca è vuota. Si affaccia alla finestra. Un uomo sta distribuendo l'acqua ai suoi affezionati clienti. De Rossi non può pagare e viene mandato via.
Il protagonista si aggira per paese cercando un telefono per avvertire l'ufficio della sua assenza, ma un compaesano lo informa che l'apparecchio non c'è. A dorso di mulo cerca di raggiungere il più vicino ufficio telegrafico, ma la strada dissestata fa inciampare il mulo catapultando De Rossi a terra.
Primo piano di De Rossi che si agita nel sonno. È nella sua vera casa, in città. Si sveglia e sorride guardandosi intorno.
Si ritrova di nuovo a pranzo con l'amico Esposito. Questo gli mostra un giornale. I titoli parlano ancora della Cassa del Mezzogiorno.
Questa volta però De Rossi informa l'amico che gli stanziamenti finanziari per il sud sono un'ottima cosa. Esposito appare stupito.
Sulle parole dell'articolo che illustrano i benefici offerti dalla Cassa del Mezzogiorno scorrono le immagini delle campagne, dei cantieri stradali e di numerosi operai che lavorano duramente per la ricostruzione.
Immagine del cantiere di un acquedotto. Immagini di canali.
De Rossi spiega all'amico che se le cose stanno così vale la pena pagare le tasse.
Lo speaker sostiene che al termine dell'opera della Cassa del Mezzogiorno il livello di vita sarà migliore per tutti e i prezzi si abbasseranno. Accompanya queste parole l'immagine di De Rossi davanti ad una vetrina. Il prezzo del motoscooter è troppo alto. Subito dopo si dimezza e lui sorridente entra nel concessionario.
Inquadratura di una strada sterrata. Il De Rossi cittadino e quello contadino si incontrano, l'uno viaggia a dorso di mulo, l'altro sul nuovo motoscooter.
FINE

Cinegiornale siciliano (1959)

Titoli di testa (Cinegiornale Siciliano - a cura della S.P.E.S.).

Palermo 3 giugno 1958. Nelle piazze, tramite la vendita dei giornali, si diffonde la notizia delle dimissioni del governo La Loggia.

I venditori ambulanti gridano per far accorre la folla. Primi piani di alcuni di loro.

Immagine di stenografi e centraliniste al lavoro. Ancora venditori ambulanti nelle piazze. Si diffonde la notizia che la Sicilia ha un nuovo governo: quello di Milazzo.

Le immagini di alcune testate giornalistiche italiane che si stagliano contro Milazzo si alternano a quelle di un animato discorso che esso sta tenendo.

Lo speaker definisce Milazzo "spalleggiato dai comunisti, arbitro della situazione".

Seguono immagini di uno stadio. I tifosi si stagliano contro l'arbitro.

"Anche io voglio una lapide".

In piazza si tiene un comizio. Su di una piccola piattaforma, ricoperta di bandiere con falce e martello, si trovano tre uomini, camuffati con parrucche e baffi.

Quello al centro indica con orgoglio una lapide.

Particolare della lapide di Silvio Milazzo.

Immagine di una parata. Al passaggio di una carrozza la folla applaude animatamente.

Un'altra parata. La folla si riversa in piazza per acclamare il passaggio di un'auto.

"Un posto al sole e una poltrona all'ombra".

Esterno del Palazzo d'Orleans sede del governo regionale. Particolare di lampadari.

Primo piano di Milazzo che tiene un discorso.

Inquadratura di sedie di legno vuote che lentamente vengono occupate.

Inquadratura di una bella sedia ricoperta di velluto. Lo speaker fa capire che quella sedia è destinata all'On. Milazzo.

"Buon viaggio Onorevole!".

Inquadratura del decollo di un aereo. Lo speaker spiega che l'On. Macaluso sta partendo alla volta di Mosca, invitato al XXI congresso del Partito Comunista Sovietico.

Panoramica s/d della Piazza del Cremlino.

Immagine di Togliatti che parla alla folla.

Soldati che marciano.

Immagine di danzatori russi in sovrapposizione ai volti di due popolane.

"Tarantella elettorale".

Immagine di coppie di giovani che ballano la tarantella.

primo piano di un suonatore.

"Bentornato Onorevole!".

Immagine del decollo di un aereo mandata al contrario.

Particolare di un volantino che annuncia un comizio tenuto dall'On. Emanuele Macaluso.

Varie immagini di una piazza vuota.

Immagine di lotte e ribellioni in piazza.

"Io do una cosa a te, tu dai una cosa a me".

Inquadratura della facciata dell'Ufficio Imposte Consumo.

Due uomini parlano abbastanza animatamente. Poi entrambi si passano delle buste. Avvenuto lo scambio si stringono la mano soddisfatti.

Immagine di bambini che giocano. Anche loro effettuano scambi: di giocattoli.

Due uomini di spalle alla macchina da presa stanno discutendo. Poi entrano in una stanza.

Particolare di mani che firmano un foglio. I due uomini si stringono la mano.

Ancora un altro scambio. Uno dei due tira fuori dei "pacchetti" da un cassetto e li porge all'altro. Con gesti eloquenti questi fa capire di non aver avuto ricevuto abbastanza.

"La comica finale".

Immagine di fabbriche, porti e stabilimenti vuoti. Lo speaker annuncia gli scioperi contro i licenziamenti, sottolineando le difficili e trascurate condizioni dei lavoratori.

L'onorevole Milazzo parla ad un comizio. Dietro di lui il simbolo dell'Unione Siciliana Cristiano Sociale. Una musica da circo accompagna la scena.

Volantino della DC: "Il 7 giugno vota D.C. - Libertas".

"Difendiamo la Sicilia dal Comunismo perché la Rinascita continui".

Cinegiornale Spes n° 1 (1955)

Immagine dello scudo crociato.

Titoli di testa (Democrazia Cristiana presenta - Cinegiornale S.P.E.S. n° 1)

Inquadratura esterna dell'edificio della sede della Direzione Centrale della DC.

Videoconferenza di Amintore Fanfani. Il segretario del partito parla seduto ad un tavolo.

Durante il discorso tocca diversi argomenti:

La funzione dei cinegiornali S.P.E.S..

Le direttive indicate al V Congresso della DC a Napoli da applicare per il pieno raggiungimento della democrazia. Si alternano immagini del Congresso.

Politica interna e attività parlamentare. Le immagini di testate giornalistiche italiane mostrano l'approvazione degli

articoli a favore degli agricoltori.
Leggi a favore dell'apprendistato, specialmente per l'artigianato.
Riforma dell'ordinamento burocratico.
Legge per la Calabria. Si alternano immagini di terre.
Problemi nella coalizione ed espulsione dei parlamentari Mario Melloni e Ugo Bartesaghi.
Ritorno di Trieste all'Italia. Immagini dei festeggiamenti.
La questione della pace.
Potenziamento del partito.
Giornata nazionale per le zone depresse. Immagini di uomini che aderiscono all'iniziativa con offerte di denaro.
Impegno per il Mezzogiorno. Un cartellone: "Assemblea delle rappresentanze popolari del mezzogiorno d'Italia. - Napoli 19 dicembre 1954".
Immagini della folla alla manifestazione. Inquadratura di Fanfani che parla al pubblico.
Convivenza pacifica tra Occidente ed Oriente.
Rapporto con gli Enti Locali.
Corsi provinciali d'istruzione per giovani dirigenti. Immagini dell'aula e degli studenti.
Rinsaldatura unità del partito. Inquadratura della tessera del partito.
Sottoscrizione nazionale per l'erezione di un monumento a De Gasperi.
Anno degli scandali. Manovre di speculazione politica su fatti di cronaca nera.
Energica azione moralizzatrice.
FINE

Cinegiornale Spes n° 2 (1955)

Titoli di testa (Democrazia Cristiana SPES presenta Cinegiornale n° 2)
Videoconferenza dell'On. Mariano Rumor, Vicesegretario della DC.
Relazione del Consiglio Nazionale del ...
Temi toccati:
Risultati del tesseramento. Alcuni grafici mostrano l'aumento del numero dei tesserati e le categorie sociali degli associati.
Immagini della premiazione di alcuni dirigenti di sezioni che hanno raggiunto il maggior numero di tesserati in rapporto alla popolazione. All'evento è presente Amintore Fanfani.
Valorizzazione delle risorse petrolifere, completamento della riforma agraria, perfezionamento del sistema fiscale, riforma del sistema previdenziale, programma di costruzione di case e strade.
Lotta contro la disoccupazione conseguentemente allo sviluppo dell'economia.
Celebrazione del decennale della resistenza (25 aprile). Immagini delle macerie, della miseria e della disperazione dopo la fine della guerra. Il ritorno dei reduci.
La necessità della pace e dell'indipendenza.
La minaccia del partito comunista.
Aumento del consenso popolare. Immagini della FIAT.
CISL e Coltivatori Diretti.
Scudo crociato
FINE

Cinegiornale Spes n° 3 (1955)

Immagine dello scudo crociato.
Titoli di testa (Democrazia Cristiana - SPES presenta - Cinegiornale n° 3) in sovrapposizione alla facciata dell'edificio sede della Direzione Centrale della DC.
"Riuniti in tutta Italia segretari di zona"
Immagini da varie città italiane.
Inquadratura dei segretari di zona al convegno interprovinciale di Pisa. Uno alla volta prendono la parola.
Inquadratura del pubblico all'ascolto.
"A Foggia convegno degli assegnatari"
Benigno Zaccagnini parla seduto ad un tavolo. Sulle sue parole si susseguono numerose immagini. Parata di trattori e macchine agricole. La folla festeggia allegramente.
Immagini di un comizio. Amintore Fanfani tiene un discorso. La folla di giovani e anziani applaude.
"Vittoria DC in Sicilia"
Immagini delle bellezze naturali e architettoniche della Sicilia.
Seguono varie immagini che mostrano i disagi degli abitanti. Alcune donne prendono l'acqua da una fontana, i contadini camminano su strade dissestate. Varie inquadrature di piccoli cantieri.
Particolare di alcune testate giornalistiche italiane che attestano l'impegno della DC per la Sicilia.
Fanfani tiene una videoconferenza. Parla dei recenti successi della DC.
Particolare di alcuni giornali italiani, la DC ha vinto.
Inquadratura di alcuni cartelloni che attestano la quantità di voti ottenuti dalla DC rispetto agli altri partiti.

Immagini di una piazza. Alcuni giovani affiggono dei cartelloni di propaganda della DC.
Immagini di alcuni paesi. Panoramica su alcuni cantieri edili.
Immagini delle nuove case per i lavoratori.
I bambini giocano negli spazi antistanti alle abitazioni.
Immagini di piccoli studenti a scuola.
Immagini da un centro di recupero per poliomelitici. Le infermiere assistono con attenzione i bambini nelle fasi di recupero in acqua.
Panoramica su una delle nuove strade costruite in Sicilia.
Panoramica di un'area collinare visibilmente migliorata grazie alle opere di bonifica.
I contadini e gli operai usufruiscono di nuove macchine e tecniche utili al loro lavoro.
Varie inquadrature di una nuova diga.
Particolare di macchinari utilizzati in vari settori industriali.
Immagini di nuove centrali elettriche ed idroelettriche, ma anche di nuove industrie.
Immagini di un'industria dedicata allo sfruttamento del petrolio. Particolare di macchine al lavoro.
FINE (In sovrapposizione allo scudo crociato).

Cinegiornale Spes n° 4 (1955)

Titoli di testa (Democrazia Cristiana - SPES presenta - Cinegiornale n° 4 - Il popolo bandiera di libertà).
Varie inquadrature delle prime pagine de "Il Popolo".
Lo speaker racconta la storia della nascita e dello sviluppo della testata.
Immagini del periodo fascista. Immagini della guerra.
Ancora immagini del giornale.
Varie immagini di Alcide De Gasperi.
Inquadratura dell'edificio sede della redazione de "Il Popolo".
Immagini dell'incontro dei Quattro Grandi a Ginevra.
Giuramento del Governo Segni.
Lo speaker spiega le varie fasi di lavorazione e realizzazione del giornale.
Immagini da Washington, Londra, Parigi, Venezia, Torino dove si trovano i vari corrispondenti.
Collaborazione anche con le testate locali.
I collegamenti avvengono tramite la telescrivente.
Alla redazione giunge poi la posta fuori sacco che contiene le notizie riguardanti la cronaca locale.
I vari collaboratori si consultano per poi cominciare a scrivere gli articoli.
Con un tubo pneumatico gli articoli vengono mandati dalla redazione alla sottostante tipografia.
Immagini dalla tipografia. Particolare di alcune macchine da stampa.
Le prime bozze vengono stampate a mano e poi passate ai correttori delle bozze.
Poi si procede all'impaginazione.
La composizione dei titoli è realizzata a mano.
Si realizza il bozzone pronto per le ultime correzioni.
Continuano i processi di lavorazione della stampa.
Terminata la stampa ripartono i treni che distribuiscono le copie in tutto il territorio italiano.
Immagini del Papa.
Varie immagini di alcune testate.
Discorso di Mariano Rumor sulla funzione della stampa.
Immagini di alcune edicole.
Alcuni passanti acquistano il quotidiano.
FINE

Cinegiornale Spes n° 5 (1956)

Titoli di testa (Democrazia Cristiana - S.P.E.S. presenta - Cinegiornale n° 5 - Assemblea Nazionale della Democrazia Cristiana 13-16 aprile) in sovrapposizione allo scudo crociato.
Palazzo dei Congressi di Roma. Un cartellone indica che all'interno si sta svolgendo l'Assemblea Nazionale della DC.
Immagini delle numerose persone che entrano nell'edificio.
All'interno dell'aula si nota la presenza di Amintore Fanfani.
Varie immagini del pubblico.
Inquadratura di Fanfani che dalla tribuna tiene il suo discorso. Inizialmente illustra i numeri e le gerarchie del partito.
Si alternano immagini degli spettatori.
Fanfani continua sottolineando la necessità di maggiore libertà degli enti locali.
Varie inquadrature della sala in fondo alla quale si nota un enorme cartellone che illustra l'evento in corso.
Poi Fanfani continua parlando dell'istruzione. Istituzione di nuove scuole, regolarizzazione del calendario didattico e tentativo di garantire la continuazione degli studi anche agli studenti geograficamente più svantaggiati.
Si alternano immagini del pubblico.

Inoltre viene toccato il problema della diffusione della linea telefonica.
Inquadratura di un grande cartellone raffigurante il volto di Alcide De Gasperi.
Infine Fanfani chiarisce la posizione della DC rispetto agli altri partiti criticando chi sfrutta la campagna amministrativa a scopo prettamente politico.
Alla fine del discorso il pubblico si alza in piedi applaudendo.
Immagine di Fanfani che stringe le mani ad alcuni spettatori.
FINE

Cinque anni difficili (1958)

Titoli di testa (Cinque anni difficili - A cura della DC SPES)
Inquadratura dell'edificio della Scuola Elementare Andrea Doria.
Un gruppo di bambini esce dal cancello.
Panoramica sulla folla. De Gasperi parla alla piazza. La gente lo acclama.
Inquadratura di una strada. In terra numerosi volantini.
Inquadratura di un calendario, è il 7 giugno 1953.
La gente fa la fila davanti ai seggi per andare a votare.
Davanti al Quirinale, dalle auto scendono alcuni personaggi politici (Fanfani, Togliatti, De Gasperi).
Togliatti che rilascia un'intervista.
Immagine fotografica della Camera.
Primi piani di Togliatti, Nenni, Lauro, Pacciardi, De Caro, Saragat. (Le stesse immagini torneranno un'altra volta nel corso del filmato).
Un uomo acquista in edicola "Il Tempo", la prima pagina recita: "La crisi è aperta".
Immagini di politici e giornalisti.
Particolare de "Il Tempo", l'incarico di Piccioni.
Immagine di Piccioni che si fa strada tra i giornalisti. Primo piano dell'Onorevole.
"Il Tempo" annuncia poi il nuovo incarico di Giuseppe Pella.
Varie immagini di Pella al Quirinale. Alcuni primi piani.
Pella che parla ad una conferenza.
Seguono immagini di interviste rilasciate ai giornalisti.
Fanfani scende da una macchina ed entra al Quirinale.
Giornalisti e fotografi lo attendono.
"Il Tempo" annuncia ora il governo Fanfani.
Varie immagini di Fanfani con i giornalisti.
Fanfani che parla alla Camera.
Immagini di lavoratori davanti alle fabbriche.
Inquadratura di De Nicola con i giornalisti.
Ancora "Il Tempo", Scelba presidente.
Varie immagini di Scelba.
Immagini dalla casa in Trentino di De Gasperi. Ora si dedica ai nipotini.
Inquadratura della salma di De Gasperi.
Varie immagini del corteo funebre a Roma.
La folla festeggia per il ritorno di Trieste all'Italia.
Immagine delle campagne. Sono state costruite alcune case nuove.
"Il Tempo": "On. Segni incaricato di formare il Governo".
Primo piano di Segni che parla ai giornalisti.
"Il corriere della sera" annuncia la morte di Vanoni.
Varie inquadrature delle strade di un paese.
Immagine di Vanoni in diverse occasioni ufficiali.
Diverse testate italiane riportano la notizia della morte.
Panoramica su un mercato. Immagini dalle campagne dove si realizzano opere di miglioramento stradale ed urbanistico. Si tengono anche corsi professionali per avvicinare la popolazione al lavoro.
Inquadratura dall'alto di un paese le cui case sono ricoperte di neve.
La neve è alta e neanche una jeep riesce a superarla.
Alcuni contadini camminano faticosamente affondando nel terreno.
Immagine da Roma. Firma del Trattato per il Mercato Comune.
Immagine da un campo estivo. I bambini giocano nel giardino.
Nel mezzogiorno si procede alle prime trebbiature.
"Il Messaggero" annuncia le dimissioni di Segni.
Arrivo del Senatore Zomi al Quirinale.
Immagine di cantieri nel mezzogiorno.
Entrata dei lavoratori in un Cantiere Navale.
Immagine di contadini. Una donna prende l'acqua da un fiume, un'altra fa il bucato in un lavatoio.
Varie inquadrature di un campo di grano.

FINE

Sotto la scritta compare lo scudo crociato.

Come si vota (1953)

Titoli di testa (L'ufficio elettorale centrale della Democrazia Cristiana presenta - Come si vota - realizzato dall'Ufficio Cinema) in sovrapposizione all'immagine dello scudo crociato.

Inquadratura dello scudo crociato su una scheda elettorale. Una mano pone una croce sopra il simbolo con la matita.

Varie immagini di strade e piazze.

Alcuni manifesti elettorali della DC sono affissi sul muro di un edificio.

Inquadratura di una famiglia all'interno della sua casa.

Inquadratura esterna dell'edificio del carcere Regina Coeli. All'interno un detenuto guarda fuori dalla finestra.

La famiglia esce di casa. Il signor Fiorenzi incontra un amico. Parlando indicano i manifesti di propaganda affissi sul muro.

Si salutano e l'amico prosegue per la sua strada. Poco dopo incontra altri amici e Fiorenzi sopraggiunto per ultimo spiega con un semplice disegno l'importanza che il voto di ogni cittadino ha per la vittoria del partito.

Fiorenzi riceve una ricevuta per ritirare il certificato elettorale consegnatogli dal messo comunale.

Particolare del foglio.

Fiorenzi si reca all'ufficio elettorale.

All'interno un ragazzo ritira il suo certificato, poi una donna consegna il suo stracciato per riceverne un duplicato.

Infine è il turno di Fiorenzi che fa correggere dall'impiegato gli errori sul suo certificato e ritira poi quello della moglie.

Il giorno delle elezioni, fuori dalle sedi dei seggi la gente aspetta il suo turno rispettando le lunghe file.

Inquadratura di profilo del busto di un uomo, indossa un bracciale con lo scudo crociato. È il rappresentante di lista per la DC.

Seduti al tavolo gli scrutatori e il presidente del seggio a cui viene consegnato il certificato elettorale e un documento d'identità. Questo fornisce agli elettori le schede e la matita.

Particolare delle mani di un uomo che mostrano il corretto utilizzo della scheda elettorale. Con la matita fa una croce sullo scudo crociato.

Il presidente del seggio inserisce poi la scheda nell'urna apposita.

Seguono immagini di strade e piazze dove la gente continua a fare la fila fuori dai seggi. Tra di loro ci sono anche i coniugi Fiorenzi.

All'interno del seggio consegnano i certificati elettorali e ricevono le schede elettorali.

Entrambi entrano in una cabina; la moglie appone una croce sullo scudo crociato così come fa il marito che aggiunge poi il voto di preferenza.

Consegnano le schede agli scrutatori che le inseriscono nelle urne.

Il presidente riconsegna poi ai coniugi i certificati elettorali. Questi escono soddisfatti dal seggio.

Immagini di manifesti elettorali della DC si alternano ad inquadrature di un parco dove numerosi bambini giocano, di un campo di grano, di un cantiere dove gli operai lavorano duramente.

Panoramica su vari progetti edilizi realizzati con successo.

FINE in sovrapposizione all'immagine dello scudo crociato.

Considerazioni di Eduardo (1948)

Titoli di testa (Considerazioni di Eduardo).

Immagine della gabbia di un uccello.

Dettaglio di una mano che armeggia con una macchinetta del caffè.

L'inquadratura si allarga fino a comprendere l'intera figura di Eduardo De Filippo, che seduto ad un balcone inizia a parlare al suo dirimpettaio, mai inquadrato, rivolgendosi all'obiettivo della cinepresa.

Eduardo parla di come si prepara il caffè. L'inquadratura pian piano si restringe ed egli si versa una tazzina, che poi inizia a bere.

Eduardo parla dell'importanza di andare a votare sorseggiando il caffè.

“Votate per chi volete ma votate. 18 aprile 1948”.

Da Stalin a Kruscev (1956)

Titoli di testa (Da Kruscev a Stalin - a cura della DC- SPES).

Alcuni quotidiani italiani annunciano la morte di Stalin.

All'Ambasciata Russa di Roma il popolo si raccoglie unito dal cordoglio.

Immagini di folla.

"Ottobre 1917 "

Immagini di Lenin, Trotskij e Stalin.

Funerali di Lenin.

Sfilata militare alla presenza di Stalin.

Primo piano dei vari collaboratori uccisi con pubbliche accuse o silenziosamente.
 Patto di non aggressione.
 Attacco dei tedeschi in Russia. Immagini di carri armati. Bombardamenti. Camera car che mostra la distruzione delle zone circostanti. Una casa è in fiamme.
 Immagini di macerie.
 Incontro dei soldati russi con gli alleati. Si stringono la mano e si abbracciano.
 Convegni internazionali per garantire la pace. Presente Stalin.
 Alcuni quotidiani italiani definiscono Stalin un difensore della pace.
 Manifestazioni in piazza.
 Sfilate militari.
 Praga. Un gruppo di bambini, vestiti da soldati, marciano in un'occasione ufficiale.
 Il popolo piange la morte del Primo Ministro.
 Il blocco di Berlino.
 La folla fugge dalla zona sovietica.
 Rivoluzione in Grecia. Immagini di cadaveri.
 Immagini di Stalin acclamato dalla folla.
 XX Congresso del Partito Comunista Russo, discorso di Kruscev.
 Lo speaker traduce il discorso.
 Sfilata militare alla presenza di Stalin.
 Si alternano alcune immagini pittoriche mostrano i volti di persone terrorizzate e maltrattate.
 Lo speaker parla delle misure di violenza statale regolate dal volere di Stalin.
 Disegni a carboncino legati ad immagini di violenza appariranno più volte nel corso del filmato accompagnando le parole dello speaker.
 Primo piano di Stalin.
 Stalin in occasioni ufficiali. Parate militari.
 Numerose immagini di carri armati.
 Le immagini in movimento di soldati in azioni si contrappongono a quelle pittoriche di guerra.
 Immagini di macerie.
 Numerosi quotidiani italiani illustrano le problematiche politiche dell'URSS.
 Si ripetono le immagini delle parate militari
 Inquadratura del volume della biografia di Stalin.
 Varie immagini del Leader politico.
 Manifestazioni di operai.
 Ancora immagini di Kruscev al XX Congresso del Partito Comunista Russo.
 FINE
 Si accendono le luci all'interno di una sala cinematografica, facendo capire che si trattava di una proiezione pubblica.
 Il pubblico si accinge a lasciare la sala.
 Tre uomini rimangono a parlare. Dai loro discorsi si comprende che sono italiani. La discussione riguarda le problematiche comuniste
 Immagini dei disordini a Berlino Est dovuti allo sciopero degli operai, il 17 giugno 1953.
 I carri armati sparano sulla folla.
 La gente scappa spaventata.
 Incendi e disordini di vario genere.
 Rivolta operaia a Poznan, in Polonia. I carri armati sparano sulla folla.
 Insurrezione ungherese contro il governo comunista.
 FINE

Distensione sì, comunismo no (1960)

Titoli di testa (Distensione SI, Comunismo NO - a cura della S.P.E.S.)
 Immagini di strade affollate di varie città del mondo.
 Lo speaker inneggia all'uguaglianza e alla necessità della pace.
 Alcuni bambini giocano in strada. Su un muro è attaccato un manifesto raffigurante Stalin.
 XX Congresso del Partito Comunista russo, discorso di Kruscev.
 Tornano le immagini dei bambini, ma il manifesto di Stalin viene coperto da uno raffigurante Kruscev.
 Manifestazioni degli operai di Berlino. I carri armati si lanciano tra la folla. Numerosi feriti.
 Immagini fotografiche della Polonia.
 Varie immagini, anche fotografiche, della folla nelle strade e nelle piazze durante e dopo le manifestazioni.
 Camera car che inquadra strade desolate dove circolano solamente carri armati.
 La gente si dispera a causa della miseria e l'esilio sembra l'unica soluzione.
 Immagini dal IX Congresso Nazionale del PCI.
 Discorso di Togliatti.
 Kruscev visita gli Stati Uniti invitato da Ike. Sorride durante le visite alle fabbriche cercando di conquistare le simpatie dei lavoratori americani.

Visita di Gronchi in Russia.

Le immagini della distensione contemporanea si alternano a quelle della miseria e della disperazione.

Cardinale Luigi Stepinach, Arcivescovo di Zagabria.

Particolare di un articolo pubblicato su "Rinascita", intitolato " Chi combatte il comunismo" di Bertolt Brecht.

Varie immagini di testate giornalistiche italiane.

Inquadratura di una cartina geografica che mostra l'installazione di missili difensivi nei paesi dell'Europa.

Ancora immagini di strade.

Una coppia passeggia in strada.

Immagini di un'edicola, numerose persone acquistano quotidiani.

Ancora immagini di strade. Momenti di svago si alternano a immagini che sottolineano la differenza con i paesi comunisti.

Immagini di Krusciov, si alternano a quelle di Hitler.

Le parate delle armate rosse vengono confrontate con quelle naziste.

Ancora testate giornalistiche che testimoniano l'azione di Krusciov.

Incontro a Parigi tra Krusciov, Eisenhower, Mcmillan.

Le immagini vengono mandate all'indietro.

Immagini confuse di volti.

Immagini del disagio dei paesi del nord Europa, immagini di guerra.

Inquadratura di S. Pietro. La piazza è molto affollata.

Immagine di una famiglia che cammina.

FINE

Gioventù in marcia (1949)

Le immagini scorrono sui giovani che arrivano e iniziano a radunarsi per le vie della città, in occasione della manifestazione, promossa dall'Alleanza Giovanile.

Numerosi, efficaci pp di giovani sorridenti. Molti giovani sono in costume.

Riprese dei vari cortei che iniziano a sfilare, alcuni portando numerose bandiere.

Le immagini scorrono su una sfilata di ragazze che esibiscono festoni floreali e che cantano.

Le immagini scorrono sul corteo di giovani, molto festoso.

Giovani sfilano con strumenti musicali.

Riprese delle diverse delegazioni e movimenti giovanili pacifisti.

Riproduzione scultorea del simbolo della Federazione mondiale della gioventù portato in corteo.

Riproduzione scultorea del simbolo dell'Unione internazionale degli studenti, portato in corteo.

La delegazione giovanile di Ravenna entra in piazza San Giovanni.

Riprese dei giovani della delegazione di Asti.

Riprese delle giovani dell'Associazione ragazze d'Italia.

Riprese dei giovani della delegazione di Terni.

Riprese dei giovani sportivi dell'Unione sportiva.

In corteo vengono portati ritratti di Stalin, di Togliatti, di Dimitrov.

Riprese dei giovani della delegazione di Modena.

Bambini del rione Monti a Roma sfilano portando grandi cartelli, ognuno dei quali riproduce una lettera che insieme formano la parola "PACE".

Immagini del palco dal quale parla Enrico Berlinguer.

PP di numerosi giovani, dirigenti comunisti e delegati stranieri.

Intervento della delegata americana Francis Demon.

Intervento del delegato cinese Lian Ken.

Intervento del delegato russo Serghej Romanovsky.

Pietro Nenni e Velio Spano.

La folla applaude.

Gli acrobati della menzogna (1956)

Titoli di testa (Gli acrobati della menzogna) in sovrimpressioni allo spettacolo di alcuni acrobati.

Varie inquadrature di Roma. Lo speaker segnala uno dei primati della città: la sede del partito comunista in Via delle Botteghe Oscure.

Immagini delle esibizioni degli acrobati.

Lo speaker paragona i componenti del Partito Comunista Italiano a degli acrobati che cadono sempre in piedi.

Sulle immagini di Scoccimarro e Pajetta lo speaker descrive in modo critico la gerarchia all'interno del partito.

Panoramica su opuscoli e riviste distribuite da "Rinascita".

Immagini di una parata militare a Mosca alla presenza di Stalin.

Alternanza tra pagine de "L'Unità", che descrivono alcuni momenti della vita politica e sociale in Italia, e immagini che illustrano queste situazioni (sciopero con immagini di fabbriche vuote, il ritrovamento di depositi clandestini di armi).

Quotidiani italiani annunciano la morte di Stalin.
Si passa poi ad immagini del viaggio di Nikita Kruscev in India.
Immagini dell'Italia dove vengono presentate le filmine che riproducono scene di "pace" in Unione Sovietica.
Alla stazione si vedono poi alcuni reduci di ritorno dalla Russia, accolti dalle famiglie.
Immagini di parate e manifestazione in occasione della Festa dell'Unità: dalla corsa degli asini all'albero della cuccagna.
Al balletto coreografico dei danzatori cinesi si contrappongono le immagini del "contrordine compagni" che indicano Stalin come traditore.
Foto e immagini di componenti del P.C.I. in occasione della campagna elettorale.
Attraverso le immagini di manifesti strappati e tessere del partito restituite si ribadisce le qualità acrobatiche dei dirigenti del Partito Comunista.
FINE

Gli anni felici (1963)

Titoli di testa (Gli anni felici) in sovrimpressione prima all'immagine di una fanciulla poi all'inquadratura dall'alto di strade e palazzi.
Numerose inquadrature di edifici e strade, ma anche negozi, di una pompa di benzina, fabbriche, aerei e treni. Queste immagini testimoniano lo sviluppo dei centri urbani nell'Italia degli anni '60.
Immagini di carri armati e bombardamenti aerei. La gente terrorizzata scappa.
Il ritorno dei soldati. Particolare di alcune testate giornalistiche italiane: annunciano la resa della Germania.
Immagini della folla accorsa per il voto del referendum del 2 giugno 1948.
Particolare di giornali italiani che sottolineano i dubbi sulla nuova Repubblica.
Immagini di De Gasperi si alternano a quelle della lunga fila per il cibo.
La situazione è difficile. Lunghi cortei, sui cartelloni: "Prezzi troppo alti, salari troppo bassi".
Si alternano velocemente immagini del parlamento e di assemblee.
Immagini della firma della costituzione da parte di De Gasperi.
Inquadratura di Fiorello La Guardia in un porto italiano, dove giungono navi cariche di sacchi di grano.
Immagini dal 25° Congresso del Partito Socialista Italiano.
Seguono varie immagini di De Gasperi.
Si alternano immagini dei disordini in piazza sia in Russia che in Italia.
Immagini di alcuni discorsi di De Gasperi.
Firma per la collaborazione con i partiti democratici.
Rivolte e ribellioni dopo l'attentato a Togliatti.
Immagini della vittoria di Bartali al Tour de France.
Assemblea. Firma del Patto Atlantico.
Immagini di turisti che giungono in Italia.
Numerose e diverse immagini che testimoniano i cambiamenti sociali e culturali dell'Italia: matrimonio, divi di Hollywood che giungono in Italia, concorsi di bellezza. primo piano di Gina Lollobrigida, Lucia Bosè, Silvana Pampanini.
Seguono alcuni frammenti dal film "Roma città aperta" e un primo piano di Anna Magnani in occasione della cerimonia degli Oscar.
Immagini dello stabilimento diretto dall'Ingegnere Mattei.
Immagini dalla guerra di Corea si contrappongono a quelle che testimoniano il benessere crescente in Italia: consegna delle terre ai contadini, industrializzazione dell'agricoltura, costruzione di palazzi e ponti. Infine la conquista dell'acqua al sud.
Immagini dalla Italsider.
Inquadrature aeree che mostrano i danni dell'alluvione nel Polesine. Immagini dei sopravvissuti.
Feste da ballo e parate, immagini di riviste musicali e festival della canzone. Introduzione dei motoscooter e delle nuove Fiat 1100.
Discorso di De Gasperi al V° Congresso Nazionale della Democrazia Cristiana.
Inoltre immagini del XXXI Congresso del P.S.I.
Immagini della rivoluzione ungherese e delle rivolte in Francia.
Festeggiamenti e parate per l'acquisizione di Trieste.
Immagini dal congresso delle Nazioni Unite.
Segue Roma con la firma dei trattati per il Commercio Europeo.
Varie immagini degli affollati seggi alle elezioni del 1958.
Tra gli elettori c'è anche Padre Pio.
Immagini di treni affollati per l'esodo dalle campagne.
Immagini di campi e industrie.
Numerose immagini testimoniano il boom edilizio. Inquadratura aeree di alcune città italiane.
Immagini di nuovi negozi. Corsa all'acquisto di abiti ma anche elettrodomestici: lavatrici, televisori.
Inquadratura dall'esterno degli stabilimenti Fiat.
Riprese aeree di Roma. Immagini delle Olimpiadi del 1960.

Parate, accensione della fiaccola, premiazione dei vincitori.
 Immagini dall'Africa dove si celebra l'indipendenza di alcuni stati.
 Visite in Italia di Eisenhower, della Regina Elisabetta, di De Gaulle, di Re Paolo di Grecia e del Premier Giapponese.
 Immagini delle visite di Gronchi in USA e in Russia.
 Immagini dalle rassegne fieristiche.
 Inquadratura dei vari prodotti italiani da esportazione (tessuti, auto, tubi di acciaio).
 Costruzione, in Africa, della diga di Kariba.
 Varie inquadrature di prodotti italiani, specialmente abiti, nelle vetrine e nei negozi stranieri.
 Immagini dall'apertura del traforo del Monte Bianco.
 Celebrazione a Torino dei cento anni dell'unità d'Italia.
 Immagini di strade con addobbi natalizi si oppongono a quelle che mostrano rivolte in piazza nelle altre città europee.
 VIII Congresso Nazionale della Democrazia Cristiana. Alle immagini dei discorsi di Moro e Fanfani si alternano i primo piano degli auditori.
 Immagini che testimoniano i nuovi progressi italiani: scuole, fabbriche, campi, treni, cantieri per la costruzione di strade. Un grafico mostra il numero di strade costruite sul territorio italiano.
 Immagini di cascate e a seguire impianti di energia elettrica e nucleare.
 Roma, immagini del Concilio Ecumenico Vaticano II (1962).
 Varie inquadrature di Piazza S. Pietro.
 Immagini di Fanfani che incontra Kennedy a Washington.
 Ancora immagini che testimoniano i cambiamenti.
 FINE
 Scudo crociato

Gli anni felici continueranno (1963)

Cartone animato
 Titoli di testa (Gli anni felici continueranno - a cura della DC - SPES - Sviluppo e stampa Microstampa Roma)
 Una farfalla arancione vola sullo schermo attraversando campi e fiori.
 Dall'immagine di una farfalla bianca si produce una catena di farfalle colorate.
 Su un fondo bianco una farfalla, volando, lascia come scia prima delle parole: "La DC ha 20 anni". Poi tanti scudi crociati quanti ne servono per formare i petali di un fiore.
 (Questa immagine si ripeterà numerose volte nel corso del documento).
 Un passerotto porta del cibo ai suoi piccoli.
 Dietro le rocce si nasconde il cavaliere di falce e martello.
 Esso con un inganno conduce il passerotto nel Castello del Mago Cremlino.
 Lo sfortunato animale dopo alcuni tentativi falliti riesce a scappare.
 Il castello crolla. Il cavaliere perde l'armatura e svela la sua identità : è Stalin.
 Di nuovo la scia della farfalla: "Il PCI è vecchio".
 Immagine di vari mezzi di trasporto, navi, treni ed aerei, da cui scendono numerose persone.
 Immagini dei monumenti italiani stilizzati.
 Ancora la scia della farfalla: "L'Italia va di moda".
 Grafico del progresso italiano tra il 1963 e il 1973.
 Ancora la scia: "Scegli il tuo futuro".
 Immagini rapide e stilizzate che indicano i vari settori in progresso in Italia: sport, mezzi di trasporto, ricerca scientifica, libri, teatro.
 Di nuovo la scia: "Il momento d'Italia".
 Scudo crociato.
 Compagno due scritte: "Camminare coi tempi, camminare con noi"; "Avanti con la D.C.".
 Scudo crociato.

Gli uomini vogliono la pace (1958)

Titolo: Gli uomini vogliono la pace. A cura della Sezione Stampa e propaganda della Direzione del Pci. Dedicata: a tutti gli uomini e le donne che in questi anni hanno lottato per la pace.
 Alba. Panoramica della campagna, un ragazzo scava in un campo. In città dei lavoratori si accingono a prendere il tram, altri vanno in fabbrica con la bicicletta o a piedi.
 Minatori con martelli pneumatici scavano la terra. Bambini in fila con cartella e grembiule entrano in una scuola.
 Immagine di aerei militari che sganciano bombe sulle città. Palazzi saltano in aria o vanno in fiamme. Cannoni sparano, militari impugnano il fucile mentre i feriti vengono trasportati via in barella.
 Pagina de l'Unità "...Interviene con le armi contro il popolo... il premeditato piano di aggressione imperiale - La lotta in Corea".
 Pp di donne coreane. Campo di prigionia: alcuni militari feriti si aiutano l'uno con l'altro.
 Pagina de l'Unità: "Foster Dulles a Londra e Parigi per imporre l'intervento in Indocina - Alla vigilia della conferenza di Ginevra"; e poi "Ultime della notte: Aerei, cannoni, e specialisti americani in azione per estendere la guerra in

Indocina".

Guerra in Indocina, una mitragliatrice spara. Si carica un mortaio, soldati americani prendono prigionieri i partigiani indocinesi.

Pagina del Corriere della Sera: "5.000 morti sotto le bombe anglo-americane" - L'Unità: "Gli anglo-francesi sbarcano a Said".

Dal cielo arrivano i paracadutisti. Porti occupati dalla forza navale americana. Posti di blocco sulle strade.

Comizio in Egitto; manifestazione a Cipro, inq l'arcivescovo Makarios; manifestazione ad Atene, folla in piazza.

Pagina di giornale, trafiletto: "Intensificati i massacri in Algeria, 234 patrioti uccisi in due settimane" - "Resistance Algerienne". Prigionieri algerini vengono deportati in fila indiana.

Pagina de l'Unità "Francesi e spagnoli massacrano 600 civili nel Sahara marocchino". Inq di una pecora morta in putrefazione, case ridotte in macerie. Bare dei patrioti algerini coperte con veli bianchi e neri.

Immagini della catena di montaggio di fucili e munizioni. A Bonn ragazzi vengono arruolati. Immagini delle "grandi manovre", sottomarini e aerei in fase di decollo.

Cartina dell'Europa, Asia e Africa. Vettori indicano i movimenti bellici Nato anti-sovietici.

Inq di un cimitero, palazzi sventrati. Foto di cadaveri nel fango e nelle pozze, uomini, donne e bambini vittime del fascismo. Inq del fungo atomico. Esperimenti della bomba H.

Immagini dei collaudi dei nuovi missili. Cartina dell'Italia, un missile punta Roma, poi le altre città.

Foto di persone che partecipano alla raccolta firme contro la bomba atomica. Pagina di giornale: "Un inedito di Benedetto Croce di condanna per la bomba atomica". Foto di Albert Einstein, Enrico Fermi, Robert Oppenheimer Ginevra. Immagini dell'incontro tra i rappresentanti delle più importanti nazioni mondiali, è la fase della trattativa.

Foto di Kruscev e di Eisenhower.

L'Unità intitola "Accordo a Ginevra fra i quattro grandi per una dichiarazione di rinuncia alla guerra" - "Ritirati dalla Corea del Nord i volontari della Cina popolare" - "Continua il ritiro delle forze sovietiche". Paese Sera: "Krusciov rinnova l'invito al disarmo" - "Bevan invita gli occidentali a trattare con l'Unione Sovietica" - Il Giorno: "Est e Ovest più vicini" - L'Unità: "Da oggi nell'Unione Sovietica sospesi gli esperimenti" - "Gromyko annuncia che la Russia sospende gli esperimenti atomici". Foto di Gromyko.

Altri titoli: "Taviani conferma che il governo Zoli accetterà i missili atomici intermedi" - "Missili intermedi sarebbero già in Italia. Il messaggio di Bulganin al governo Zoli". Immagine di un muro con la scritta: "Via i missili dall'Italia". Discorso di Palmiro Togliatti alla platea.

Scene di miseria: bambini che mangiano, baraccopoli, gente in fila per l'acqua. Paesi del Polesine allagati, gli sfollati caricano i carretti prima di partire, madri in attesa su delle barche improvvisate.

Foto di disoccupati nelle strade. Discorso di Togliatti. Titolo di Mondo Sera: "L'Urss ha lanciato il satellite - Da stanotte la luna artificiale gira intorno al globo terrestre". Altri titoli di giornali stranieri. Astronomi scrutano il cielo in cerca del satellite russo.

Da una nave parte il primo aereo senza pilota. Progetti dei nuovi missili russi, in attesa dello sbarco sulla luna Ancora Togliatti al microfono. Immagini delle fabbriche elettriche e di braccianti in una piantagione di grano.

Interviste a dei lavoratori e sul loro modo di intendere il lavoro.

Roma. Adunanza popolare a piazza del Popolo. Titolo di coda: Per la pace, il lavoro e il progresso verso il socialismo. Contro lo strapotere clericale, per una nuova direzione politica e per un nuovo governo basato sul lavoro. Per la repubblica e per la Costituzione. Meno voti alla Dc e più voti al Pci. Vota e fai votare Pci".

Gli uomini vogliono vivere (1958)

Titoli di testa.

Immagini di repertorio dell'esplosione della bomba atomica su Hiroshima. Le sue conseguenze: fotografie di bambini giapponesi feriti e malati a causa delle radiazioni della bomba.

La bomba H: un gruppo di militari ne osserva l'esplosione sperimentale a bordo di una nave.

Immagini di repertorio del lancio di missili dalle basi militari, sia di terra sia navali, statunitensi. Di uno di questi osserviamo la caduta e la tragedia della deflagrazione.

1958. Il primo lancio sperimentale della bomba H da un aereo militare. Riprese all'interno del velivolo, PP dei piloti Una cartina geografica dell'Italia: sui monumenti simbolo delle maggiori città italiane compare l'immagine stilizzata dei missili, che distruggono la penisola. In dissolvenza incrociata, diverse immagini della reale esplosione di missili. Compare poi un disegno dell'Europa, anch'essa disintegrata in piccole parti.

Montaggio di fotografie ritraenti uomini e donne italiani, lavoratori e studenti, giovani e anziani nell'atto di firmare l'appello di Stoccolma.

Ritagli di giornali che illustrano la partecipazione di intellettuali e scienziati alla condanna della bomba atomica.

Fotografie di Albert Einstein, Enrico Fermi, Robert Oppenheimer. Immagini di raduni popolari e manifestazioni di massa contro le armi nucleari.

PP di Palmiro Togliatti mentre pronuncia un discorso. Montaggio d'immagini di manifestazioni di piazza del Pci

Ritagli di giornali a proposito dell'invito al disarmo chiesto da Kruscev.

Il congresso di Ginevra (1954). Immagini all'esterno e all'interno del palazzo. PP di Dwight David "Ike" Eisenhower mentre parla al pubblico.

Immagini del lancio test di un missile da una base militare (americana?). Riprese all'interno della base, in cui si possono osservare alcune fasi preliminari al lancio effettivo. Poi, all'esterno, il volo sperimentale del missile e la

collisione con un aereo.

Titoli di quotidiani dell'epoca a proposito del lancio, realizzato dall'Urss, del primo satellite. Alcune immagini ne mostrano l'attività e la struttura.

Ritaglio di un quotidiano a proposito del ritiro delle truppe sovietiche dalla Germania. Una fotografia testimonia l'evento.

Ritagli di quotidiani. Un fotografia ritrae i capi militari presenti nell'incontro di Parigi (Nato).

Ritagli di quotidiani italiani a testimonianza delle difficoltà diplomatiche del periodo. L'Urss propone con fermezza il disarmo nucleare, invitando l'Italia ad un incontro al vertice e annunciando la sospensione degli esperimenti con la bomba H.

Conferenza di Parigi (1957). Adone Zoli saluta Eisenhower. Una fotografia di Zoli insieme ad Amintore Fanfani Prime pagine di quotidiani italiani a proposito dell'accettazione da parte del Governo Zoli dei missili 'intermedi'. La protesta della popolazione: scritte sui muri delle città, manifesti spontanei contro le basi missilistiche.

Immagini dal Congresso del Pci.

Le ferite causate dall'ultima guerra sono ancora ben visibili: pan di Cassino.

La zona del Polesine, invasa per la tredicesima volta dalle acque: pan e diverse riprese di zone di campagna o di città distrutte dalla forza delle acque. I volti degli alluvionati.

Immagini di repertorio e fotografie di manifestazioni per il diritto al lavoro.

Il sud Italia: varie riprese delle tragiche condizioni di vita in un paesino dell'entroterra. Pan del villaggio, dett delle case, zoom sui volti dei bimbi malvestiti e malnutriti.

In città: una classe elementare entra a scuola; un bambino scrive dei calcoli alla lavagna. PP dei volti di alcuni piccoli studenti intenti nei propri compiti.

Il lavoro contadino: tot di un campo dove donne e uomini raccolgono il grano. PP su alcuni di essi.

L'entrata in fabbrica degli operai. In un cantiere edile, un operaio si prepara al lavoro. Pan dei caseggiati in costruzione. La mdp, nel posto di comando di una gru, osserva dall'alto il lavoro degli operai.

PP di Togliatti al microfono.

PP sul volto di un gruppo di uomini, e poi di un gruppo di donne, che guardano al di là della mdp, verso un ignoto lontano.

Immagini da una manifestazione del Pci. Pan della folla presente.

Slogan: "Per la pace, il lavoro e il progresso verso il socialismo! Contro lo strapotere clericale, per una nuova direzione politica e per un nuovo governo fondato sui lavoratori! Meno voti alla DC, più voti al Pci. Vota e fai votare per il Pci".

Gronchi nell'Unione Sovietica (1959)

Vedute di Mosca.

Interni, XXI congresso del Partito Comunista Sovietico, discorso del presidente del consiglio Nikita Kruscev, inq Palmiro Togliatti.

Kruscev riceve il premier britannico Harold Macmillan.

Testata de L'Unità su visita di Gronchi in Urss. Gronchi durante dichiarazione. Altri titoli di giornali su rinvio visita, Antonio Segni durante alcuni colloqui. Visita in Italia del cancelliere tedesco Konrad Adenauer. Foto del cardinale Ottavini.

IX congresso Pci a Roma, Togliatti durante discorso.

Aeroporto Mosca, arrivo di Giovanni Gronchi. Vedute della città sotto la neve. Le auto presidenziali entrano nel Cremlino. Incontro fra le due delegazioni. Presente, fra gli altri, il ministro degli esteri Giuseppe Pella.

Università di Mosca, conferimento laurea ad honorem in legge a Gronchi, Gronchi e il rettore durante discorsi. Inq varie del pubblico composto da studenti; inq alcuni studenti italiani.

Visita sulla collina Lenin, vedute dall'alto di Mosca.

Stretta di mano tra Kruscev e Gronchi. Riunione nella sala gialla del Cremlino, firma di un accordo culturale tra Italia e Urss.

La delegazione italiana visita la metropolitana di Mosca.

Leningrado, veduta città. Le auto presidenziali italiane. Gronchi all'Ermitage. Quadri di Tiziano, Raffaello, Leonardo.

Aeroporto, Gronchi torna a Roma. Gronchi durante discorso, dietro di lui c'è Giovanni Leone, allora presidente.

Camera dei Deputati.

Vedute di industrie e fabbriche, porti, lavoratori, binari ferrovia. Missile viene lanciato nello spazio.

I campionissimi (1958)

Gare sportive: motociclismo, automobilismo, bob, ciclismo, boxe, calcio.

Taglio del nastro inaugurale e posa della prima pietra in diverse occasioni da parte di alcuni rappresentanti della Dc.

Lancio del disco di Adolfo Consolini. Un centometrista.

Achille Lauro, Giuseppe Togni, fotografie di Giulio Andreotti e Vittorio Valletta.

Ciclista. Un atleta del salto in alto. Pugili durante un incontro.

Incontro della Dc per le elezioni politiche del 1958. Intervento di Fanfani. Fotografie di Piero Campilli, Mario Scelba.

Montaggio alternato con scene di alluvioni al nord, manifestanti che protestano per la mancanza di lavoro, contro

l'installazione dei missili in Italia. Prime pagine de l'Unità.
Serate di gala a cui partecipano alcuni politici. Immagini di automobili lussuose e di sfilate di moda. Estrazione del petrolio. Quartiere di baracche.
Cartello: "1963 Se vincessero loro". Una televisione ci mostra preti e suore in tutti gli ambienti della società.
Amintore Fanfani. Fotografie di Giovanni Agnelli, Achille Lauro, Togni, Umberto Tupini, Castani.
Lavoratori nelle miniere, nei campi.
Fotografie di Cannarozzo. Fotografie di operai in attesa di lavorare.
Scorrimento delle immagini in modalità rewind di alcuni rappresentanti della DC.
Riunione del partito comunista.

I fatti di Modena (1950)

Titoli di testa. Pan sulla folla assiepata fuori la chiesa dove si svolgono i funerali delle sei vittime. Gente aggrappata alle finestre.
Le bare coperte dalla bandiera escono sorrette dagli operai della fabbrica Orsi di Modena. PP di volti di donna in lacrime. Inq del nome di un operaio caduto su una bara: "Bersani Renzo anni 21".
Ai lati del corteo funebre si vedono Palmiro Togliatti e Giuseppe Di Vittorio. Un'altra bara esce dalla chiesa: "Chiappani Arturo anni 43". I famigliari in corteo dietro ogni bara. PM di Togliatti e di Di Vittorio. Segue un'altra bara: "Appiani Angelo anni 30". Pan sulla folla silenziosa su un lato della strada.
Le bare scivolano per le strade di Modena seguite dai parenti più stretti e poi dai gonfaloni.
CL dall'alto. Panoramica sul lungo corteo che segue le salme. Il gruppo di leader del Pci in corteo: Togliatti, Di Vittorio, Secchia, Giuseppe Dozza, Ruggero Grieco, Luigi Longo, Luciano Lama; Scoccimarro, Giorgio Amendola e Salvatore Cacciapuoti (?). Inq. di persone in cima agli alberi che fiancheggiano la strada dove passa il corteo funebre.
Inq. dall'alto del corteo funebre. Seguono le corone di fiori con i nomi degli scomparsi: "Appiani Angelo, Rovatti Roberto, Malagoli Arturo, Garagnani Ennio, Bersani Renzo, Chiappelli Arturo". Seguono la bandiera del Pci, le bandiere delle organizzazioni popolari e dei comuni democratici, quindi la banda, i gonfaloni. Pan sulla folla dall'alto PP di profilo di Togliatti che interviene con un discorso alla folla. Scorci della folla. Panoramica sulla folla.

I morti di Reggio Emilia (1960)

Immagine di una folla. In sovrapposizione la scritta "7 luglio".
Monumenti ai caduti.
Testate giornalistiche e titoli di giornali che parlano delle contestazioni al governo Tambroni ed al congresso dell' MSI a Genova.
Immagini fisse di folle, di scene di guerriglia urbana e di militari in azione si alternano a titoli di giornali che parlano delle mobilitazioni antifasciste di Genova ed di altre città italiane.
Titolo di giornale "La polizia spara a Licata. Un giovane ucciso e tre feriti".
Immagini fisse di morti e feriti.
Titolo di giornale "Salvatore Novembre anni 20, disoccupato, ucciso a Catania l'8 luglio 1960".
Immagini fisse di morti, feriti e di guerriglia urbana si alternano a titoli di giornali che parlano di scontri tra polizia e manifestanti a Roma.
Immagine fissa di una piazza. In sovrapposizione compare scritto "Reggio Emilia 7 luglio 1960".
Immagini fisse di luoghi di Reggio Emilia, su cui, più volte, appare la scritta "Sciopero".
Immagini fisse di uomini tra la folla.
Immagini fisse di guerriglia urbana si alternano alle fotografie dei cinque operai morti durante gli scontri di Reggio Emilia.
Immagini fisse di feriti in letti di ospedale e di Palmiro Togliatti che gli fa visita.
Immagini fisse di donne a lutto che piangono, di manifesti funebri, della camera ardente e delle bare con i cinque operai uccisi.
Folle e persone in lacrime giungono presso la camera ardente e sostano accanto alle bare.
Giunge Palmiro Togliatti, che sosta davanti alle bare, stringe la mano ai parenti delle vittime e lascia una firma sul registro. Poi lascia la camera ardente.
Le vedove dei caduti sono portate sotto braccio.
Uomini in divisa sfilano con stendardi per commemorare le vittime.
Le bare sono portate all'esterno della camera ardente.
Un pubblico comizio raccoglie una folta folla.
Le bare, circondate dai parenti delle vittime in lacrime, sono adagiate sotto il palco.
Un corteo con uomini in divisa, la banda musicale e persone che portano ghirlande di fiori sfila per la città.
Seguono le bare, portate a spalla, e accompagnate da numerose persone.
Palmiro Togliatti partecipa al corteo.
Immagini di piazze e strade di Reggio Emilia. Corone di fiori adagiate per terra.
Immagini di monumenti ai caduti.
Titoli di giornali che parlano della fine del governo Tambroni.
Immagine fissa che riprende un cartellone con scritto "pace, libertà, lavoro". In sovrapposizione compare la scritta

FINE.

Idolo infranto (1956)

Il comitato civico nazionale presenta: "L'idolo infranto"

Mosca. Josif Stalin ed alti esponenti del partito comunista camminano dal Cremlino alla piazza Rossa.

Piazza Rossa, gremita di folla che applaude le autorità salite sul palco. Pan del mausoleo di Lenin. Parata degli atleti russi. Alcune inq del volto di Stalin.

Gli atleti sovietici si esibiscono con fierezza. Foto e manifesti di Stalin infangati, strappati o deturpati.

Roma: traffico di automobili e persone a via del Corso e via del Tritone.

Immagini di Stalin, Kruscev, Bulganin, Malenkov, Molotov. Titoli di quotidiani: Paese Sera "Le condizioni di Stalin rimangono molto gravi", "La forte fibra di Stalin", "Addio Mosca comunista, Stalin è in fin di vita"; Il tempo: "Stalin è entrato in coma"; l'Unità: "Stalin è morto".

Stralci di titoli "I gravi errori di Stalin nella condotta della guerra", "Fallimento della politica economista di Stalin", "Stalin aveva istituito una dittatura personale", "La crudeltà di Stalin verso i suoi amici", "Fucilazioni di innocenti ordinate da Stalin", "Regime di Stalin, regime di terrore e di sospetto".

Italia: il popolo italiano sostiene il regime di Stalin. Pan su un gruppo di donne intente ad applaudire.

Lunga fila di persone in coda per rendere omaggio alla salma di Stalin. Foto di Stalin nella bara.

Direzione del Pci con le bandiere a lutto per la morte di Stalin.

Gente davanti alla sede dell'ambasciata sovietica a Roma. Inq di interni, molte corone di fiori deposte sotto al busto di Stalin. Manifesti "Stalin è morto".

Immagini di Palmiro Togliatti durante un suo discorso. Lavoratori affaccendati nei loro compiti. Carrellata di immagini di Stalin.

Parate militari fasciste e naziste. Cadaveri nel fango, bare aperte. Case in fiamme, bombardamenti, cannonate.

Dipinti, foto ed immagini commemorative.

Foto del processo di Norimberga. Inq d'interni durante un comizio di Kruscev.

Manifesto raffigurante Stalin con sotto la scritta "Non votateli" e poi "No ai comunisti, No ai socialisti". Ripresa del palazzo del Campidoglio.

Ieri, oggi, domani (1960)

Titoli di testa (Ieri, oggi, domani).

Panoramica dall'alto di una zona di periferia nei pressi di Roma.

La gente fuggita dalle campagne si è ritrovata a vivere in queste baraccopoli.

Si vive nella miseria, i bambini sono in strada e gli adulti disoccupati.

Vari inquadrate mostrano la condizione di degrado di queste zone.

Presto però le cose cominciano a cambiare.

Le immagini mostrano la distruzione di alcuni agglomerati di baracche e la nascita di nuove zone.

Inquadrate di un professionista che realizza la targa di una nuova strada.

Alcuni operai fissano la targa al muro di un edificio.

Il sindaco Petrucci, alla presenza delle autorità e dei vescovi, inaugura una nuova strada, "Via Domenico Tardini".

Panoramica su Roma. Cresce il numero degli agglomerati edilizi.

Varie Inquadrate di nuove abitazioni.

Camera car che mostra la realizzazione di un nuovo quartiere popolare.

Inaugurazione di una nuova scuola alla presenza del sindaco.

I bambini applaudono contenti.

Un prete benedice l'ingresso dell'istituto. Poi Petrucci taglia il nastro tricolore con le forbici.

Le autorità politiche visitano l'interno dell'edificio.

Varie inquadrate mostrano la nascita di nuovi edifici ospitanti centri sociali, biblioteche, scuole.

Numerose le inaugurazioni alla presenza degli studenti.

Il sindaco è sempre presente a queste occasioni.

Immagini del Consorzio industriale Roma-Latina.

Inquadrate dell'interno degli stabili. Particolare delle macchine al lavoro.

Inaugurazione di un nuovo parco alla presenza del sindaco Petrucci. Numerosi bambini assistono all'evento.

Nei parchi si svolgono alcune attività sportive: una partita di calcio, ma anche allenamenti di atletica.

Un manifesto annuncia l'apertura del Teatro Stabile di Roma.

Numerosi spettatori davanti all'entrata.

Inquadrate Piazza di Spagna. Numerose sono le auto che circolano in strada.

Immagini del traffico romano.

L'inizio dei lavori della Metropolitana è celebrato alla presenza del sindaco Petrucci e benedetto da un prete.

Inquadrate dell'entrata della Metropolitana.

Il disegno animato di una cartina geografica mostra il percorso sotterraneo compiuto dalla metropolitana. Varie inquadrate delle zone in cui verranno realizzate le fermate della Metro.

Un disegno mostra il progetto per la realizzazione delle stazioni di fermata.

Lavori del sottovia di Corso Italia. Varie immagini degli operai al lavoro.
Inaugurazione del sottovia. Presente anche il sindaco.
Le immagini del Mercato di fiori mostrano la cattiva condizione in cui verte l'interno dello stabile. Per questo viene realizzato un nuovo mercato. L'attività è febbrile e l'atmosfera rilassata.
Nei parchi giocano i bambini, mentre le mamme si riposano all'ombra.
FINE

Il compagno Gnocco Alocco (1958)

Immagine di un pescatore sulla sponda di un lago. Inq. dell'amo.
Titoli di testa (Il compagno gnocco alocco) in sovrimpressioni all'immagine di un fondale marino. Compare sullo schermo il volto di un uomo che mima il movimento facciale di un pesce. Dall'alto dello schermo scende un amo a cui l'uomo abbozza rapidamente.
Lo speaker paragona l'uomo ad un baccalà a causa della facilità con cui si fa influenzare.
Immagini di folla nelle piazze. La gente applaude ad un comizio di Togliatti.
In un paese un anomalo politico sta tenendo un discorso in piazza.
L'uomo mostrato all'inizio del filmato viene ora definito dallo speaker Gnocco Alocco. Vari P.P. dell'uomo che segue con interesse il comizio.
M.F. del politico che parla dietro a cui si trova un ragazzo che tiene in mano un cartello (W il P.C.I.).
Alcuni giovani lanciano volantini tra la folla che ascolta attentamente il discorso.
Il politico argomenta le sue tesi mostrando scarsa proprietà di linguaggio.
Nella piazza del comizio Gnocco Alocco, ormai solo, raccoglie un volantino e lo osserva attentamente.
Part. del volantino (Per la vittoria del proletariato vota per il Partito Comunista Italiano).
P.P. di Gnocco Alocco. Attorno al suo volto si muove, rapido come una mosca, il simbolo della falce e martello.
L'uomo è visibilmente infastidito. Immagini di stormi di uccelli in volo.
P.P. di un cacciatore che osserva con attenzione le sue prede e infine spara.
Dopo numerosi tentativi il cacciatore raggiunge la "preda" colpita.
A terra si trova Gnocco Alocco. Il cacciatore cerca di rianimarlo.
Seguono immagini animate di carte da gioco al centro delle quali compare il volto di Gnocco Alocco. Lo speaker allude alla comodità che gli individui come lui fanno al Partito Comunista.
Disegno animato del Cremlino. Infondo allo schermo passa rapidamente una scritta: "Gli uomini come Gnocco Alocco sono l'asso nella manica del comunismo".
Pan. s/d su un campo.
Un contadino sta lavorando la terra davanti alla sua casa.
Dalla strada giunge Gnocco Alocco con in mano un cartello: "La terra ai contadini". Con concitazione cerca di fare propaganda al comunismo.
Fuori dall'edificio di una fabbrica il dipendente Gnocco Alocco dipinge di nascosto scritte pacifiste. Sopraggiunge il capo reparto che toglie il pennello di mano al dipendente e schernendolo scrive: "W la pasta asciutta".
Part. della prima pagina de "L'Unità". I titoli annunciano il lancio del satellite sovietico.
Lo Gnocco Alocco di città cammina per la strada vagheggiando i trionfi dello Sputnik; guarda con attenzione verso il cielo fino a quando un bambino affacciato alla finestra gli sputa in un occhio.
P.P. di profilo dello Gnocco Alocco mecenate.
È seduto nello studio di un pittore. Osserva perplesso l'opera astratta che l'artista sta realizzando.
Lo speaker allude agli improbabili rapporti che i comunisti intessono con gli artisti.
P.P. di Gnocco che annuendo finge di capire la complessità dell'opera. Ma quando il pittore è di spalle il protagonista mostra tutta la sua perplessità.
Ad opera terminata Gnocco Alocco applaude animatamente, poi si alza e paga l'artista cercando di apparire soddisfatto.
All'uscita dello Gnocco il pittore, che fino ad allora aveva finto di essere un uomo davvero ispirato, si rilassa rivelandosi nella sua vera natura.
M.F. di Kruscev che tiene un discorso.
Immagine fotografica di una folla a cui volti si sostituisce quello di Gnocco Alocco.
Part. de "L'Unità". In prima pagina appare la foto di Gnocco Alocco insieme a Kruscev.
FINE

Il futuro è già cominciato (1958)

Titoli di testa (Un documentario realizzato A Cura della D.C. - S.P.E.S. - Il futuro è già cominciato).
Il titolo compare stampato sulla copertina di un libro. L'uomo che tiene in mano il volume lo chiude rivelando il suo volto.
Subito si rivolge alla camera cominciando a parlare degli avvenimenti che hanno portato il futuro ad essere vicino.
Per tutta la durata del filmato commenterà le immagini.
Alcuni quotidiani italiani annunciano il lancio del primo satellite americano.
L'uomo continua a parlare e muovendosi nella stanza indica un manifesto cinematografico. È un film di fantascienza.

Particolari di alcuni manifesti.
Si alternano immagini del lancio di razzi.
Vedute aeree di campi. Si notano le case, ma anche alcuni impianti industriali.
È un paesaggio nuovo, cambiato rispetto al decennio precedente.
Sono attivi treni ed aerei, ma anche le automobili si diffondono rapidamente.
Vedute aeree di moderne città.
Inquadrature di palazzi, in cima ai quali aumentano le antenne della televisione.
Gli edifici sono alti ed imponenti.
Le strade sempre più trafficate.
Seguono immagini da impianti industriali. Produzione dell'acciaio.
Inquadrature degli edifici che ospitano le facoltà della città universitaria de "La Sapienza".
Con alcuni disegni animati viene mostrato come il progresso possa migliorare la qualità di vita degli italiani, nonostante il conseguente aumento dei bisogni.
Il narratore spiega come l'aumento del tenore di vita sia dovuto alla forza della moneta italiana. Alcuni grafici mostrano la situazione della lira rispetto alle altre monete.
Gli italiani spendono molto per l'intrattenimento nel tempo libero.
Vedute aeree di Roma. Lo stadio di calcio, lo Stadio dei Marmi, il CONI e le zone circostanti.
Disegno animato della luna. Ha il viso triste, ma sorride alla camera strizzando l'occhio.
FINE
Scudo Crociato

Il miracolo per tutti (1963)

Inquadratura di un'urna dove alcune mani inseriscono delle schede elettorali.
Titoli di testa (Il miracolo per tutti - documentario a cura della DC - SPES).
Alcuni disegni mostrano come in passato venivano raffigurati gli uomini del futuro.
Immagini di alberi fioriti, di frutti colti dagli alberi in contrasto a quelle dei campi di concentramento, della povertà e della fame.
Primo piano di J.F.Kennedy. Tiene in braccio una bambina. Immagini di Hitler, Mussolini e Stalin.
La voce che ha accompagnato le immagini del filmato fino a questo punto si palesa adesso nella presenza di un presentatore. All'interno di una stanza, elegantemente arredata, si rivolge al pubblico, indirizzandolo verso il futuro.
La scelta alle prossime elezioni è la garanzia per il futuro.
Accanto a lui si trova una lavagna con il disegno di una casa. La casa è il desiderio di ogni italiano.
Particolare del disegno.
Condizione delle campagne. Pecore al pascolo.
Introduzione delle macchine agricole, degli impianti di irrigazione. Il lavoro della terra.
L'agricoltura è industria, i prodotti vengono distribuiti in tutto il paese e anche all'estero.
Sull'immagine di un contadino compaiono alcune scritte: "Piano Verde"; "Cooperative"; "Aumento del reddito".
Torna il presentatore. Illustra il cambiamento dei divertimenti per i bambini, ora attratti da giochi tecnologici e futuristici.
La base per i giovani deve essere la scuola.
Immagini di mamme che accompagnano i loro bambini a scuola. Alcuni hanno bisogno di aiuto per indossare il grembiule.
Inquadratura di libri. Immagine di un'aula piena di studenti. Scuola media.
Immagini di scuole tecniche. Gli studenti imparano ad interagire con le macchine preparandosi ad una professione.
Sul primo piano di un bambino compaiono la seguente scritta: "Una scuola migliore".
Inquadratura del disegno di un soggiorno. Il presentatore ricorda che tutte le famiglie hanno la necessità di fare economia. Anche lo stato dovrebbe fare lo stesso.
Immagini di bestiame. Industrie. Lavoro all'interno delle fabbriche e cantieri.
Partenza di alcuni missili.
Centrale atomica. Tecnici al lavoro. Inquadratura di macchinari.
Immagini dello scoppio della bomba atomica.
Distruzione di case e stabilimenti.
Sfilata di soldati e carri armati a Mosca.
Fidel Castro in un discorso. Crisi cubana, primo piano di Kennedy.
Riunione delle Nazioni Unite.
Immagini dall'India. Rivolte contro il comunismo.
Inquadratura di disegni di alcune case. Il presentatore sostiene che la casa rimane sempre il luogo di rifugio per scappare dagli orrori della realtà.
Piazza San Pietro gremita di gente. Immagini di Giovanni XXIII che cammina tra la folla.
Operai all'entrata nelle fabbriche. Dalla teca attaccata al muro prendono i loro cartellini e li timbrano nell'apposita macchina.
Immagini dei dipendenti al lavoro. Alcuni di loro rimangono infortunati.
Si alternano immagini di fabbriche ed industrie.

Inquadratura di un operaio su cui compare la seguente scritta: "Una maggiore assistenza sociale".
 Il presentatore parla di parità di diritti. Le donne devono godere di questi diritti.
 Immagini di donne al lavoro in un'industria tessile, altre sono stenografe
 Sul primo piano di una giovane donna compare questa scritta: "Un futuro migliore per le donne".
 Il presentatore parla del miracolo economico.
 Inquadratura di numerose macchine in corsa. Immagini di palazzi moderni. Ancora Immagini di industrie.
 Il benessere nella vita quotidiana: donne al mercato, una sala cinematografica, una partita di calcio. Spiagge affollate.
 Inquadratura dall'alto della costa. Giochi in acqua.
 Inquadratura di una strada trafficata: "Il miracolo per tutti".
 Il presentatore racconta in breve il passato dell'Italia. Le sue parole sono accompagnate da alcuni disegni che mostrano la scalata di un uomo verso la ricchezza e la sua successiva caduta, 1915 - 1918.
 Ma l'uomo si riprende e continua la sua corsa per arrestarsi nel periodo dal 1940 al 1945.
 Ancora riprende la sua strada, ora senza fermarsi.
 Immagini di industrie.
 Il presentatore assicura a tutti un futuro migliore.
 Scudo crociato.

Il salto nel buio (1962)

Titoli di testa (Il salto nel buio - a cura della S.P.E.S.).
 Immagine di un aereo in volo. Alcuni paracadutisti si lanciano mentre la voce dello speaker paragona la loro azione ad un "salto nel buio". Così furono definite alcune scelte della politica italiana che poi si rivelarono esatte.
 Un uomo incolla un manifesto ad un muro: "La Repubblica è un salto nel buio".
 Varie immagini di cartelloni di propaganda del Partito Comunista.
 Seguono inquadrature della popolazione alternate ad immagini delle macerie e della devastazione portate dalla guerra. Tornano i reduci con le navi ad aumentare una popolazione già a pezzi.
 Immagini delle strade dove la gente si ritrova mostrando la miseria di quella vita.
 Varie inquadrature di manifesti che annunciano il referendum del 2 giugno.
 La folla si accalca fuori dai seggi e anche le donne possono finalmente votare.
 Tra i votanti Arturo Toscanini che esce da un seggio, Umberto di Savoia che consegna la sua scheda allo scrutatore.
 Ma anche Ferruccio Parri, Benedetto Croce, Palmiro Togliatti e Alcide De Gasperi.
 La gente affluisce alle urne senza esitare.
 Telescriventi, radio e telefoni portano al Viminale i risultati.
 Immagini di quotidiani che annunciano il trionfo della Repubblica.
 Il ministro dell'interno Romita annuncia la notizia al paese.
 Umberto di Savoia lascia il Quirinale a bordo di un'auto. E alcuni giorni dopo lascia l'Italia partendo da Ciampino.
 La bandiera italiana, senza lo stemma sabauda, viene issata tra gli applausi della folla.
 Enrico De Nicola, primo capo provvisorio dello stato, raggiunge Roma.
 Viene accolto calorosamente al Quirinale.
 Immagini dal Giro d'Italia: Coppi e Bartali si contendono il titolo. Per le strade la folla attende di vederli circondata da numerosi striscioni delle diverse tifoserie.
 Primo piano di Bartali proclamato vincitore. Immagine fotografica di Coppi.
 Alle inquadrature delle macerie del teatro La Scala di Milano seguono quelle che lo mostrano nel suo ritrovato splendore.
 Immagini di beni alimentari che testimoniano la comparsa del mercato nero.
 Varie inquadrature di treni in corsa.
 Camera car che inquadra dei binari, in sovrapposizione a questa immagine si notano le vedute di alcune città italiane (Firenze, Milano).
 Immagini da una sfilata di moda.
 Fotografie di donne truccate ed elegantemente vestite.
 Le donne abbandonano la loro vecchia immagine diventando più audaci.
 Ancora le immagini del lancio dei paracadutisti. Si parla adesso del 18 aprile 1948.
 Varie immagini di una banca.
 Particolare delle mani di tre uomini che contano delle banconote.
 I soldi vengono ordinatamente riposti negli scaffali.
 La mano di un uomo compila un assegno.
 Particolare di testate giornalistiche, mostrano la convinzione dei comunisti di vincere le elezioni del 18 aprile.
 Immagini di De Gasperi che tiene un discorso davanti ad un'immensa folla.
 I giornali condannano la sua figura.
 Inquadratura di Togliatti che tiene un discorso da una tribuna.
 I quotidiani annunciano la morte di Stalin.
 Immagine della salma.
 Inquadratura di Kruscev che, parlando da una tribuna, definisce Stalin un traditore. Il pubblico applaude.
 Il nome di Stalin scompare dalle strade e la gente distrugge le sue statue a colpi di martello.

Ancora le immagini dei paracadutisti. Questa volta si parla del marzo del 1949.
 Un uomo attacca un manifesto: "NATO = guerra".
 Nelle piazze le manifestazioni contro la NATO organizzate dai comunisti.
 Immagini da Mosca. Soldati che marciano.
 Una cartina geografica mostra i paesi verso cui la Russia esercita la sua influenza.
 Inquadratura della Camera. Si sta svolgendo la seduta per l'approvazione del Patto Atlantico.
 Inquadratura di Togliatti che parla.
 Immagini da Washington dove il 4 aprile si firma il Patto.
 Immagini di aerei che sorvolano Berlino.
 Negli aeroporti il lavoro è frenetico così come nelle stazioni.
 In Italia giungono numerosissimi turisti.
 Immagini di alcune località balneari; ma anche città d'arte.
 Anche i campeggi sono luoghi in cui trascorrere la villeggiatura.
 Di nuovo le immagini dei paracadutisti.
 Inquadratura di Piazza Venezia. Zoom sul balcone da cui si affacciava Mussolini.
 Immagini di cimiteri.
 Inquadratura di manifesti di propaganda della DC.
 FINE

Il trucco c'è e si vede (1959)

Titoli di testa (Il trucco c'è e si vede - a cura della SPES).
 Immagini di un paese. In una stradina alcuni passanti accorrono a vedere la prodigiosa produzione di banconote da mille lire, realizzata da un venditore ambulante.
 Due degli uomini accorsi cominciano a discutere poiché uno crede che siano banconote vere mentre l'altro sostiene che è solo un trucco.
 Immagini di Mussolini che parla da una tribuna. La folla ascolta con entusiasmo le sue parole, sventola bandiere e saluta con la mano.
 Immagini di varie esibizioni ginniche alla presenza di Mussolini. Si alternano con quelle di una festa popolare. Sfilata militare.
 Immagini di folla che saluta e acclama Mussolini. Il leader ricambia il saluto e tiene un discorso (originale) che incita alla vittoria.
 Immagini della seconda guerra mondiale. Esplosioni. La gente scappa entrando nei rifugi.
 Immagini di cannoni che sparano. I soldati si aggirano per le città distrutte a bordo di carri armati.
 Le città sono ridotte in macerie. Qualcuno cerca ancora qualcosa tra i resti delle abitazioni.
 Su un muro rimasto in piedi compare la scritta "Vincere".
 Parata militare alla presenza di Stalin.
 Togliatti parla da una tribuna alla folla.
 Risse e manifestazioni di piazza. La folla viene intimidita dai carri armati. Alcune vittime.
 Milazzo parla da una tribuna.
 Immagini di feriti portati via in barella. Ancora macerie e cadaveri.
 Vari primo piano di donne uomini e bambini con il volto terrorizzato. Molti di loro piangono. In sovrapposizione compare una bandiera con la falce ed il martello.
 Immagini di un campo di concentramento.
 I due uomini concludono la loro discussione. Entrambi sono adesso convinti che non bisogna credere sempre a ciò che si vede.
 Allontanandosi dal banco del venditore ambulante si fermano davanti ad alcuni manifesti raffiguranti De Gasperi.
 Inquadratura di De Gasperi che parla da una tribuna alla folla.
 Inquadratura di un manifesto raffigurante lo scudo crociato: "Il 7 giugno vota DC".

Il viaggio della speranza (1963)

Totale di un carretto siciliano con cavallo addobbato e due bambini sul calesse, sullo sfondo di binari ferroviari percorsi da un treno. Part del muso del muso del cavallo, di profilo e, in secondo piano, il treno in corsa. Il treno in corsa.
 Inizio dei titoli di testa. Inq dell'imbocco di una galleria ferroviaria. Scorrono i credits. CL del treno in corsa su un paesaggio urbano. CL dall'alto del treno mentre percorre una litoranea. CM frontale del treno in corso lungo il mare. Inq in CM di un antico borgo sul mare. Panoramica e inq dall'alto del porticciolo. Scorrono i titoli.
 CLL dall'alto delle spiagge di Tindari in Sicilia. Scorcio di un borgo arroccato (Erice?), mentre scorrono i credits. Il treno in corsa. Veduta, dal treno in corsa, del paesaggio agreste, quindi panorama marino.
 Interno del treno in corsa, dal finestrino veduta del paesaggio, agreste, quindi urbano. CM dall'alto: arrivo del treno alla stazione Termini a Roma. Folla di persone lungo il binario dove si ferma il treno. Inizia il commento sonoro, fuori campo.
 Folla lungo il binario. I passeggeri scendono e salgono dal treno. Un passeggero passa degli scatoloni dal finestrino

del treno ad un uomo e un bambino che li accatastano sul binario.
 Vedute e scorci delle vie trafficate di Torino. Part di un semaforo. Piazza San Carlo a Torino.
 Scintille e fuoco in un altoforno. CM del cortile di una fabbrica percorso da una folla di operai. Interni di una fabbrica dove operai sono al lavoro all'assemblaggio delle carrozzerie di automobili. Inq all'interno di altri reparti di fabbriche con riprese di operai al lavoro. Reparto di assemblaggio delle carrozzerie delle automobili Fiat 600. Part di macchinari in funzione. Operai al lavoro. Scorcio di una via dove transitano in corsa numerose vetture.
 Scorci dei vicoli antichi di un paese del Sud. Inq dal basso verso l'alto del retro fatiscente di un edificio. Interni: bambino e donne su un ballatoio, sullo sfondo di una finestra (inq controluce). Scorcio di panni stesi sui ballatoi di un edificio. Inq dal basso di un altro edificio fatiscente. Le mura screpolate di un palazzo.
 Gruppo di bambini in strada, tra mucchi di macerie. CL con inq di un balconcino su cui è affacciata una bimba.
 Gruppo di bambini in strada. Uno di loro indossa un grembiolino e sta osservando, insieme ad un altro, il contenuto della sua cartella. Un gatto sulle tegole di una baracca. Part della facciata di una baracca su cui è appeso un cartello a forma di stella, con la scritta: "Il segno della legge".
 CM. Un uomo sta martellando il tettino di lamina di una baracca, su cui siede un bambino. Scorcio dall'alto di baracche lungo capannoni industriali. Scorci e panoramiche di altre baracche e di case fatiscenti. Inq dall'alto di bambini lungo i vicoli fangosi di una baraccopoli.
 Fotografie di bambini a ridosso di baracche, su un quotidiano. Part del titolo dell'articolo: "Bambini rosicchiati da grossi topi mentre dormono in luride baracche". Inq di un altro titolo: "Denunciato un padrone che affitta come alloggi stambugi inabitabili".
 Esterni notte. Un vigile urbano dirige il traffico in una via. Part del titolo di un quotidiano: "Diciannovenne affamato tenta una rapina in una oreficeria armato di scacciacani". Scorcio notturno di una via con l'insegna luminosa della sede del quotidiano "La Stampa". Titolo di un quotidiano: "Un operaio accoltella la moglie perché non vuole restare nel Nord", sotto il titolo la fotografia che ritrae l'operaio mentre bacia la moglie stesa su un letto, ad occhi chiusi.
 Riprese da un'automobile in corsa di vie illuminate di notte in una città. Altro titolo di giornale: "Gli agenti strappano al furore della folla il ladro sorpreso in casa di una pensionata", fotografia sottostante con ritratto del presunto ladro.
 Scorcio di una via urbana di notte. Altro titolo: "Un pazzo appena giunto dal Sud aggredisce una diciassettenne". Un vigile urbano dirige il traffico di notte.
 Esterni giorno. Inq di un edificio con la scritta, all'ingresso: "Gran mercato di Porta Palazzo" a Torino. Carrellata in strada di uomini in un piazzale, sullo sfondo di automobili e di un tram. Scorci di altre vie e piazze dove si trovano uomini in attesa. Folla di ragazzi accalcata attorno ad un mangiafuoco. Momenti dello spettacolo. Scorcio di un parco giochi con numerosi ragazzi. Il mangiafuoco durante l'esibizione del numero.
 Carrellata lungo una via di uomini e giovani in sosta o in cammino lungo il marciapiedi. Scorcio della via di un centro storico. Giovani in strada. Fotografie che ritraggono poliziotti con i manganelli mentre maltrattano degli operai (dal commento sonoro).
 CLL. Panoramica dall'alto della città di Torino. Panoramica lungo un fiume: un giovane uomo passeggia lungo l'argine, indossando cappotto, sciarpa e cappello. Si siede in terra guardando verso il fiume. L'obiettivo si chiude. Al termine del film compare la scritta: "Le aspirazioni soltanto non bastano. Ogni cittadino è responsabile di quello che accade. Dal suo voto dipende il suo futuro. Egli deve scegliere fra chi promette e non mantiene e coloro che si battono per un domani di benessere e di libertà".

La Dc merita fiducia (1960)

"Democrazia Cristiana. Comitato Provinciale di Perugia".
 Immagini di campanili e chiese nelle città e nei paesi nei pressi di Perugia.
 Lo speaker sottolinea le imminenti elezioni dei Consigli Comunali e Consiglio Provinciale.
 Titoli di testa (La SPES presenta - La DC merita fiducia).
 Assemblea amministrativa di un comune italiano. Tra gli amministratori è presente anche una donna.
 I partecipanti votano democraticamente.
 Immagini delle campagne.
 Alcuni contadini avanzano a fatica a causa della mancanza di strade e vie di comunicazione.
 Nei paesi di campagna si vive in condizioni arretrate.
 Immagini di alcune contadine che giungono ad una fontana per riempire le loro brocche.
 Contadini ed operai lavorano al miglioramento delle condizioni di Valfabbrica.
 Inquadratura del nuovo Palazzo Comunale costruito nella cittadina. È sorta anche la nuova chiesa.
 Operai lavorano alla costruzione e al miglioramento delle strade.
 Inquadratura dall'alto della località di Giano dell'Umbria.
 Varie immagini del paese. Dal centro alle campagne.
 Rinnovamento delle coltivazione di ulivi.
 Immagini della nuova scuola di Montecchio.
 Un operaio lucida l'insegna della scuola.
 Alcune donne riempiono le proprie giare nella nuova fontana di Macciano.
 Una targa sulla fontana recita: "A.D. 1959".
 Immagini della località di Bastardo.
 Nuove opere pubbliche come la grande fontana per il bucato.

Immagini della piazza di Massa Martana.
 Innovazioni delle scuole.
 Miglioramenti ad Assisi.
 Un cartello indica la costruzione di case per i lavoratori.
 Immagini delle campagne. Nuove case popolari.
 Nuovi edifici scolastico. Una targa recita: "Edificio realizzato col contributo del Ministero dei Lavori pubblici anno 1959".
 Immagini di bambini.
 Un cartello: "Lavori in corso", indica la costruzione di nuove strade.
 Restauro di edifici d'arte.
 Immagini della località di Deruta, famosa per le sue ceramiche.
 Anche in questo paese si stanno costruendo nuove scuole, come si evince da un cartello.
 Comune di Fossato di Vico.
 Immagini di giovani studenti a scuola.
 Nuove case e nuove strade.
 Nuovi impianti di sollevamento ed acquedotti.
 Frazione di Purello. Gli operai costruiscono la nuova scuola.
 La località di Sigillo è invasa da cantieri.
 Costruzione di nuove strade.
 "La DC merita fiducia. Vota".
 Immagine dello scudo crociato che si alterna alle scritte più volte.
 "No all'estremismo rosso".
 "Vota".
 "No alla reazione".
 "Vota".
 "La DC merita fiducia".
 FINE

La lotta per la democrazia continua (1956)

Titoli di testa (La lotta per la democrazia continua - a cura della DC - SPES) in sovrapposizione allo scudo crociato.
 Il filmato illustra le varie fasi di cambiamento che hanno attraversato l'Italia a partire dalla fine della seconda guerra mondiale.
 Particolare di un giornale: "Coprifuoco alle ore 17".
 Tre soldati camminano per le strade di una città. Immagini dell'oppressione fascista. Il popolo in fuga, le case in fiamme.
 La nascita della Repubblica. Immagini di folla in piazza.
 Varie Inquadratura in Parlamento.
 Immagini di De Gasperi. Anche di Togliatti e Nenni.
 Agitazioni di piazza. Cortei e manifestazioni.
 Ancora immagini di De Gasperi in pubblici comizi.
 Elezioni del 18 aprile 1948.
 Immagini della ripresa italiana. Cantieri per la costruzione di strade e palazzi, nuove impianti industriali.
 Miglioramento dei mezzi di trasporto.
 Inquadratura di nuovi edifici.
 Centri rurali migliorati.
 Ancora immagini di impianti industriali.
 Il nuovo esercito italiano.
 Camera car che mostra le nuove strade.
 Inquadratura di una lunga coda. La gente attende il suo turno per andare a votare. In altri luoghi la gente si affolla davanti ai seggi.
 Il popolo in strada discute ed acquista i giornali per conoscere l'esito dei voti.
 Applausi della folla a De Gasperi.
 Discorso (originale) di De Gasperi.
 Alcuni bambini piantano dei piccoli alberi nella terra.
 Bandiere con lo scudo crociato.
 FINE

La marcia per la pace (1962)

Titoli di testa: Regia Glauco Pellegrini.
 Assisi, 24 settembre 1961. Inq a tutto campo della cittadina arroccata sulla montagna, dei suoi colli e della sua popolazione.
 Part delle mura, la folla si concentra, dopo la marcia, fuori di esse; la banda suona. Donne e uomini, stringendo

manifesti con raffigurazioni di colombe e simboli della pace, riposano seduti in terra.

Il professore Aldo Capitini (ideatore dell'iniziativa) parla alla folla. Prendono la parola lo scrittore Guido Piovene e Renato Guttuso.

Immagini della prima mattina, quando la lunga colonna di persone parte da Perugia; partecipano alla marcia persone di tutte le condizioni sociali. La marcia si distende lungo la strada comunale, poi su quella statale.

Bandiere sventolanti. Tra le numerose scritte sui cartelloni si leggono: "No alle armi nucleari", "Tutto il bilancio dello stato per opere per la pace", "Al bando le bombe H".

Una camera mobile risale velocemente la lunga fila del corteo in marcia. I manifestanti percorrono un ponte.

Arrivo ad Assisi. Piazze e vie gremite. Salita che porta alla Rocca. Curiosi si affacciano alle finestre.

Per i ripidi tornanti montuosi, la gente continua il suo pellegrinaggio fino in cima. Bambini sul ciglio della strada applaudono i passanti.

Pacifisti bivaccano sotto le mura della rocca. La banda suona.

La via della libertà (1951)

Immagini di paesaggi silvestri e marini.

Vedute di Basilea. Esterno e interno del Duomo di Basilea. Manifesto: "Internazionale socialista risoluzione del Congresso straordinario di Basilea".

Scoppio della I Guerra Mondiale. Cannoneggiamenti. Tre uomini simboleggianti i mercanti di cannoni strappano gli scritti del Congresso straordinario di Basilea.

Soldati partono per il fronte. Attrezzi contadini gettati in segno di sciopero, le macchine degli operai si fermano.

Prime pagine de L'Avanti. Arrivo di camionette con soldati e armamenti nelle città. Catena di soldati trasporta un cannone. Cannoneggiamenti. Soldati nelle trincee. Case bombardate. Soldati e civili morti per le strade..

Interno di una fabbrica. Prime pagine de L'Avanti.

Russia. Rivolte operaie. Comizio di Lenin. Immagini di Stalin. Rientro dei soldati alla fine della guerra. Sfilata e funerale militare. Tomba di un combattente.

Riunioni di lavoratori. Fotografia dell'ala sinistra della camera con scritte alternate: "1912, deputati socialisti: 50"; "1919, deputati socialisti: 160". Una piccola falce e martello si allarga su tutti i banchi dell'ala sinistra.

Prima pagina de l'Ordine Nuovo. Foto di Palmiro Togliatti e Antonio Gramsci.

"Squadacce" fasciste compiono atti vandalici nelle Case del Popolo. Immagini del Congresso di Livorno (XVII Congresso Nazionale Socialista). Prima pagina de L'Avanti. Immagini di Lenin.

Le "squadacce" fasciste assalgono contadini. Foto di trincee organizzate nelle città per difendersi dai fascisti; stemma degli Arditi del Popolo - sezione di Civitavecchia. Prima pagina de L'Ardito del Popolo; fotografie delle barricate di Parma. Tipografia messa a soqquadro dai fascisti. Stampa de l'Ordine Nuovo. Camicie nere si preparano alla Marcia su Roma.

Foto di Giacomo Matteotti; prime pagine e titoli di giornali italiani e europei sul delitto al deputato socialista.

Riunione in una sezione comunista; foto del documento programmatico del Congresso di Lione (III Congresso nazionale del Pci). Timbro delle ordinanze del tribunale per alcuni politici (tra cui Scoccimarro, Terracini, D'Onofrio e Secchia). Disegno di Gramsci in carcere. Foto di Antonio Gramsci e degli appunti per i Quaderni.

Interno di un carcere; sulle immagini vengono sovrapposte i nomi dei comunisti e socialisti arrestati dal fascismo. Un uomo in una cella legge e scrive seduto al tavolo.

Ciclostile stampa l'Unità. Uomini e donne diffondono il giornale clandestinamente. Riunione di contadini nei campi.

Serie di manifesti comunisti clandestini che incitano alle campagne di solidarietà verso i detenuti politici.

Comizio di Stalin. Distruzione di alcuni palazzi, ricostruzione di edifici. Interno di industria. Immagini di Mosca Cartina dell'Italia con l'ombra di un fascio littorio a cui viene sovrapposta una ragnatela. Prime pagine del Popolo d'Italia e La Tribuna sulla guerra di Etiopia. Imbarco di soldati per l'Africa. Immagini di soldati sul fronte abissino; bombardamenti.

Prime pagine di periodici comunisti e socialisti sul congresso di Bruxelles contro la guerra etiopica. Lavoratori ascoltano la radio. Foto di Palmiro Togliatti, Georgi Dimitrov e Stalin; citazioni dal documento programmatico del VII Congresso dell'Internazionale comunista; dissolvenza su una falce e martello stilizzata. Prime pagine de Il Popolo d'Italia, Il Tevere, Il Lavoro fascista e La Tribuna sull'appoggio fascista alla guerra civile spagnola. Francisco Franco affacciato da un balcone onora una parata falangista col saluto romano; i militari rispondono. Prima pagina de L'Unità sulla partecipazione dei comunisti italiani alla Brigata Garibaldi al fianco degli antifascisti spagnoli. Foto di Luigi Longo, Giuseppe Di Vittorio, Pietro Nenni, Ilio Barontini, Roasio, Nino Nanetti, Giuliano Pajetta, Francesco Leone, Edoardo D'Onofrio, Palmiro Togliatti sovrapposte in dissolvenza a prime pagine di giornali internazionali antifascisti.

Parata fascista. Incontro tra Benito Mussolini e Adolf Hitler. Prima pagina de Lo Stato Operaio contro l'asse Roma-Berlino. Immagini di morti e devastazioni della Seconda guerra mondiale. Carri armati e soldati in marcia.

Cannoneggiamenti sul fronte sovietico; soldati russi sciano sulla neve.

Immagini dello sciopero generale dei lavoratori italiani del '43; dissolvenza su una statua di Garibaldi. Schiere di repubblicani al fianco dell'esercito tedesco. Prime pagine de L'Unità sul ruolo dei comunisti nel Cln.

Azioni partigiane di sabotaggio. Foto di un manifesto di ordinanza in doppia lingua delle SS su territorio italiano.

Prime pagine de "Il partigiano", "Il ribelle", "L'Avanti" e "L'Unità" sulle liberazioni partigiane delle città occupate dai nazifascisti. Rientro dei soldati dalla guerra che sfilano nelle città liberate; cimitero militare.

Soldati sovietici in marcia gettano sul selciato della piazza Rossa di Mosca bandiere e drappi nazisti. Stalin osserva la folla festante. Immagini notturne di Mosca in festa tra fasci di luce e giochi pirici.
Palmiro Togliatti parla davanti ai delegati riuniti per il V Congresso del Pci. Manifestazioni contadine e operaie. Manifestazioni di festa per la nascita della Repubblica. Prima pagina de l'Unità: "W la Repubblica W l'Italia".
Immagini di contadini e operai in riunione e a lavoro. Immagini di Palmiro Togliatti che saluta bambini militanti; comizio del leader comunista.

L'altra faccia del miracolo (1963)

Titoli di testa (Rinascita presenta L'altra faccia del miracolo, realizzato dalla Unitefilm, organizzazione Angelo Portone, fotografia Franco Di Stefano, commento Maurizio Ferrara, montaggio Giuseppe Giacobino, regia Sergio Spina)

Ariano Irpino (Av), 1963.

Pan del paese.

Intervista con il responsabile della Federbraccianti, sulla mancanza di lavoro, causa di emigrazione verso l'esterno e sulla situazione dei lavoratori agricoli.

La piazza del paese: capannelli di persone che discutono.

Stradine del paese. Vecchi al sole, bambini giocano.

Una coppia riempie di pacchi una valigia, poi chiusa con uno spago. L'uomo saluta i suoi cari e lascia la casa, mentre la moglie sull'uscio lo guarda allontanarsi piangendo.

L'emigrante attende il treno alla stazione.

Dopo che ha sistemato le valigie, il treno parte, diretto verso il Nord.

Immagini del paesaggio fuori dal finestrino si alternano a quelle dei volti degli emigranti presenti in un vagone.

Gli emigranti mangiano pane contadino e companatico, poi si addormentano.

Donne del Sud raccolgono olive e zappano la terra.

Intervista ad un'anziana donna, che mostra la foto dei suoi cari emigrati.

L'arrivo del treno degli emigranti a Monaco di Baviera. Gli uomini scendono dal treno con le valigie di cartone.

Gli emigranti mostrano dei documenti.

Operai a lavoro su un cantiere.

Emigranti si preparano il pasto nelle cucine dei baraccamenti.

Nei letti da campo pensano ai loro cari, di cui conservano lettere e fotografie.

Interno di una casa povera del Sud. Una donna è nel letto col suo bambino.

Intervista ad un ex emigrante, in compagnia della sua famiglia.

Pan del paese. La piazza coi capannelli e le stradine. Volti di anziani e bambini che giocano.

FINE

Lettere dalla prigione (1958)

Titoli di testa (Lettere dalla prigione - Scritte nel 1927 da Alcide De Gasperi alla moglie Francesca - Documentario a cura della D.C. - S.P.E.S.) in sovrapposizione all'immagine fotografica del volto di Alcide De Gasperi.

Sull'immagine del campanile di una chiesa dal basso dello schermo compare un testo che scorre verso l'alto: "Alcide De Gasperi è morto quattro anni fa nel 1954. Era un uomo brusco, di poche parole: un uomo nascosto dietro le Sue opere. Anch'Egli, in un tempo ormai lontano, subì il carcere per motivi politici. Ascoltate le lettere che scrisse alla moglie: capirete che uomo era, conoscerete i principi che Lui seguì sempre. Poi voi potete decidere: deciderete se il suo ricordo deve essere ancora di insegnamento e di guida per il nostro paese".

Zoom indietro sul campanile. Panoramica d/s di Roma. Zoom avanti sull'edificio del carcere di Regina Coeli.

Varie immagini e particolari dell'esterno e dell'interno del carcere.

Le immagini della cella 549, dove fu detenuto De Gasperi, ricorrono, uguali, ripetutamente nel corso del documento.

Particolare della lettera scritta il 24 maggio 1927 da De Gasperi alla moglie. Sotto lo speaker ne legge le parole.

Immagini del Tribunale Speciale per la difesa dello Stato.

L'aula è vuota, c'è solo una donna, vestita di nero, appoggiata alla balaustra.

Inquadratura esterna del Palazzo di Grazia e Giustizia. Un furgone cellulare parte. Camera car su Lungotevere.

Ritornano le immagini della cella.

Panoramica su Roma. Zoom su San Pietro. Immagini dell'interno della Basilica.

Fino a questo momento della narrazione in nessuna sequenza compaiono persone, a parte la donna in nero. La presenza di De Gasperi è resa come quella di un fantasma.

Immagini di Piazza del Popolo e del Gianicolo, dove la gente sorride serena e i bambini giocano.

Inquadratura esterna della Chiesa di San Lorenzo. La donna in nero attraversa il sagrato.

Inquadratura della tomba di De Gasperi, davanti a cui si ferma la donna.

FINE

L'Italia con Togliatti (1964)

Titolo: "L'Italia con Togliatti".

Cartelli con l'annuncio della morte di Palmiro Togliatti. Persone che si recano presso la sezione di partito per leggere i manifesti.

A Yalta feretro affiancato da due marinai e da alcuni ragazzi del campo Artek. All'aeroporto, i dirigenti sovietici seguono la salma fino all'aereo

L'aereo atterra a Ciampino. Rappresentanti politici italiani e molte persone comuni attendono l'arrivo della salma. Esterno della sede centrale del partito comunista. Arriva il feretro, la strada è gremita di gente.

Luigi Longo accanto al feretro. Arriva Bucciarelli Ducci per rendere omaggio. All'esterno il numero delle persone riunite è aumentato.

Le persone riunite all'esterno entrano nella camera ardente per rendere omaggio al feretro. Alcuni baciano la bara, altri piangono. Foto di Palmiro Togliatti.

Lavoratori in tuta attorno al feretro. Il fratello Eugenio Togliatti, Cesare Zavattini e altre personalità dello spettacolo e della cultura arrivano per rendere omaggio al feretro.

Esterno. Partecipanti alla camera ardente, tra cui Alberto Moravia, firmano un registro all'uscita. Carrellata sulle persone in coda per entrare e rendere omaggio a Togliatti.

Accanto alla bara Leonid Breznev, Leroy, Pietro Nenni. Arrivano delegazioni da tutto il mondo. Sono presenti anche Aldo Togliatti e Rita Montagnana, Attilio Piccioni, Alberto Folchi. Persone continuano a rimanere in fila per rendere omaggio alla salma di Togliatti. Dolores Ibarruri accanto al feretro.

Sede centrale del partito comunista. Le persone continuano ad arrivare anche di notte. Accanto all'entrata decine di corone di fiori.

Agostino Novella, Fernando Santi, Vittorio Foa, Luciano Lama montano la guardia al feretro.

Foto di Antonio Gramsci. Interno dello studio di Palmiro Togliatti. Foto di Lenin.

Luigi Longo, Mario Alicata, Pietro Ingrao, Giancarlo Pajetta, Emanuele Macaluso, Mauro Scoccimarro, Enrico Berlinguer si raccolgono attorno alla bara. Poi, a spalla, la trasportano all'esterno nel carro funebre.

In testa al corteo funebre la direzione del Pci, Nilde Iotti e Marisa Malagoli. Seguono la folla, le corone di fiori. Folla riunita ai lati del corteo.

Immagine a colori del carro funebre.

L'immagine torna in bianco e nero. Folla presente lungo il percorso del corteo funebre.

Immagine a colori sul corteo con in testa Nilde Iotti e la figlia adottiva.

L'immagine è di nuovo in bianco e nero. Il corteo procede lentamente dietro il carro funebre. Vi partecipano tutte le regioni d'Italia rappresentate da striscioni.

Il corteo arriva a piazza San Giovanni. Ripresa dall'alto della piazza gremita di gente.

Gigantografia di Palmiro Togliatti sul palco allestito sotto la basilica dove prendono posto le delegazioni estere, la direzione del partito e i familiari.

Umberto Terracini apre il comizio di saluto accanto alla bara di Togliatti. Parlano anche Francesco De Martino, Leonid Breznev, Dolores Ibarruri, Ferruccio Parri, Fernando Santi, Tullio Vecchietti, Achille Occhetto e Luigi Longo. Cimitero Verano. Bara portata a spalla per la sepoltura.

Lapide di Palmiro Togliatti.

Sala del comitato centrale. Foto di Palmiro Togliatti, Antonio Gramsci e Lenin.

Mauro Scoccimarro in una riunione ricorda Palmiro Togliatti.

Ultime immagini di Palmiro Togliatti con i ragazzi del campo Artek.

L'Italia va meglio. Due anni di vita italiana 1958-1960 (1960)

Titoli di testa (L'Italia va meglio. Due anni di vita italiana 1958-1960).

Roma. Olimpiadi 1960.

Vittoria di Berruti nei duecento metri piani.

Nel ciclismo Gaiardoni vince due medaglie d'oro.

Incontro di pugilato. L'Italia vince ancora.

Stesso risultato nella palla a nuoto.

Vittoria di Delpino nella scherma.

Preparazione di Roma all'evento delle Olimpiadi.

Nell'aeroporto di Ciampino i turisti trovano l'assistenza necessaria.

Interpreti e guide di ogni nazione sono in servizio.

"25 maggio 1958"

Nelle piazze si svolge la battaglia elettorale. La gente ascolta i comizi.

I muri sono tappezzati di manifesti propagandistici. Si discute nelle strade.

Tra i palazzi campeggiano striscioni di ogni partito politico.

Vengono installate le cabine elettorali.

Fuori dai seggi si formano le file.

Al voto anche il Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi e Fanfani.

"1 luglio 1958"

Fanfani giunge in Quirinale come nuovo Presidente del Consiglio.

"Piano per lo sviluppo della scuola"

Discorso di Fanfani ai giornalisti.

Nelle scuole aumentano gli alunni. Le aule sono piene. Negli istituti professionali i giovani vengono indirizzati al mondo del lavoro.

Immagine da una scuola per interpreti.

Una cartina geografica dell'Italia. Con dei disegni vengono mostrate tutte le innovazioni in programma sul territorio italiano.

Immagine dei cantieri per la costruzione dell'Aeroporto di Fiumicino.

Nuovi bacini idroelettrici ma anche costruzione di nuovi collegamenti stradali.

Immagine dell'autostrada del Sole.

L'apertura di così numerosi cantieri consente la diminuzione della disoccupazione. Un grande numero di operai trova così lavoro.

Incontro di Fanfani con Eisenhower.

Baldini vince il Giro D'Italia e subito dopo trionfa in Francia.

Morte di Pio XII. Inquadratura della salma.

Accolto dalla folla il feretro giunge a San Pietro. La basilica è gremita.

I cardinali si riuniscono nella Cappella Sistina per eleggere il nuovo Papa.

Chiusura della porta del conclave.

In piazza S. Pietro la gente attende la notizia.

Inquadratura della fumata bianca.

La sera, dal balcone, il nuovo Papa, Giovanni XXIII, saluta e benedice la folla.

Immagine della solenne investitura del Papa nella Basilica di S. Pietro.

Cambiano i gusti musicali. Arrivano gli "urlatori".

Si diffonde la moda dell'hula hoop.

"26 gennaio 1959"

Fanfani si dimette.

"7 febbraio 1959"

Giuramento del governo Segni.

"Estensione dell'assicurazione obbligatoria invalidità, vecchiaia e superstiti agli artigiani e ai loro familiari"

Immagine di artigiani al lavoro.

Modugno vince il Festival di Sanremo con "Piove".

"Norme transitorie per garantire minimo di trattamento economico e normativo ai lavoratori".

Immagine di operai al lavoro nelle fabbriche e negli impianti industriali.

"Il Musichiere", nasce un nuovo campione Spartaco DiTri.

Inquadratura di Marianini.

Immagine di "Lascia o raddoppia".

Matrimonio di Paola Ruffo di Calabria.

"Piano quinquennale per lo sviluppo dell'agricoltura"

Immagine di campi. Contadini al lavoro.

Inaugurazione della nuova nave "Leonardo Da Vinci".

Immagine del lavoro all'interno di un'industria tessile.

Stabilimenti Fiat. All'interno lavorano decine di operai.

Ad un'esposizione di automobili vengono mostrati i nuovi modelli Fiat.

Stabilimenti petroliferi, metanodotti e centrali elettriche a metano.

Immagine delle frontiere dove le autorità controllano l'entrata dei turisti.

Anche dalle navi e dagli aerei sbarcano numerosissimi turisti.

Inquadratura di un cartello: "Comitato nazionale per le ricerche nucleari Centro di ISPRA".

Immagine dello stabilimento.

Incontro di Segni con Eisenhower e con il Premier inglese Mcmillan.

Giunge a Milano De Gaulle.

Liberazione di Arnaldo Graziosi.

Clarke Gable a Roma.

Gasmann a teatro.

Elezione di Marisa Iossa a Miss Italia 1959.

Il Milan vince il campionato di calcio.

Gina Lollobrigida parte per l'America, mentre Sofia Loren torna in Italia.

Gronchi visita Barletta. Immagine delle macerie dovute al crollo di un palazzo.

Al Festival di Venezia vincono a pari merito Rossellini e Monicelli.

Funerali di Enrico De Nicola, primo Presidente della Repubblica Italiana.

primo piano di Salvatore Quasimodo, vincitore del Premio Nobel per la letteratura.

"23-29 ottobre 1959"

VII Congresso della Democrazia Cristiana a Firenze. Moro, Segni e Fanfani parlano dalla tribuna.

Funerali di Fausto Coppi. In sovrapposizione le immagini del ciclista durante una gara.

Visita di Gronchi in Russia.

Renato Rascel vince Sanremo con "Romantica".

"Nuovo codice della strada".

Immagini di incidenti stradali.
Una giovane discute con un vigile.
Cortei e manifestazioni in Ungheria.
Majorana Della Nicchiara viene eletto Presidente della regione Sicilia.
"24 Febbraio 1960"
Dimissioni del Governo Segni.
Tambroni forma un governo di transizione.
La Juventus vince il campionato di calcio.
Giovanna Ranalli eletta Miss Europa.
Premiazione di Fellini per "La dolce vita".
Manifestazioni antifasciste.
"27 luglio 1960"
Nuovo governo Fanfani.
Immagini di folla a favore della DC. In mano striscioni e cartelli con lo scudo crociato.
Scudo Crociato.

L'ora della verità (1956)

Titoli di testa (L'ora della verità - Documenti e testimonianze per la difesa della libertà), in sovrapposizione all'immagine di un orologio.
"Indocina, profughi della fede"
Immagini di profughi vietnamiti in fuga dalla zona occupata dai comunisti. Uomini, donne e bambini si accalcano su imbarcazioni di fortuna.
Le navi degli alleati accolgono i profughi, offrendo loro del cibo.
Due bambini pregano.
"Italia, un reduce d'eccezione "
Immagini del Dott. Ugo Capuzzo nella sua casa. Lo speaker racconta del suo tragico arresto in Cina. Il medico mostra il polso segnato dalle catene.
Ugo Capuzzo presenta il libro in cui ha raccontato la sua triste esperienza.
Il medico e sua moglie leggono insieme alcuni capitoli del libro.
"Italia, hanno scelto la libertà"
Varie inquadrature di cinque ufficiali cinesi a Ciampino.
Immagini di una riunione della Confederazione Italiana Sindacati Liberi. Sono presenti anche i cinque ufficiali.
Brindano alla libertà.
Nella Cappella del Collegio Cattolico Orientale, il Cardinale Celso Costantini accoglie, con una cerimonia, uno degli ufficiali nella comunità cattolica.
"Italia, albo d'oro"
Panoramica su una spiaggia del Tirreno. Immagini di clandestini all'interno di capannoni dove vengono insegnati loro alcuni mestieri. Uomini e donne sono occupati in queste attività. Nella mensa vengono preparati loro dei pasti caldi.
I bambini vivono serenamente questa situazione.
Una coppia di profughi ungheresi sorride contenta per aver trovato un lavoro.
Partono insieme ai loro figli per la Bolivia.
"Italia, Il grande passo"
Intervista a Francesco De Vito che illustra i motivi per cui ha lasciato un partito di estrema sinistra.
Immagini di contadini e operai al lavoro nelle terre di Calabria.
FINE

Lunedì di Pasqua (1956)

Titoli di testa (Lunedì di Pasqua) in sovrapposizione all'inquadratura dall'alto di una piazza.
Un anziano suona le campane a festa.
La voce dello speaker annuncia il lunedì di Pasqua. La popolazione di ogni parte d'Europa trascorre questa giornata il più serenamente possibile.
Qualche famiglia cerca di raggiungere la campagna in bicicletta.
Varie inquadrature di strade dove passano velocemente automobili e motocicli. Qualcuno tenta di fare l'autostop.
Altri sono invece alla stazione, carichi di zaini e valigie. Immagini di un treno in corsa. Dal finestrino un passeggero osserva il paesaggio.
In un altro luogo si dà invece il via ad una gara ciclistica. Gli spettatori osservano con attenzione la competizione.
Davanti ad una chiesa c'è chi decide di andare a messa.
Alcune ragazze invece si concedono un peccato di gola comprando un vassoio di pastarelle.
Allo stesso modo gli inglesi consumano spuntini a loro più congeniali; gli italiani optano per la pizza, a Francoforte si mangiano salsicce, mentre in Olanda si preferisce un boccale di birra.
A Parigi si c'è chi gusta una bibita seduti al tavolo di un caffè. In Danimarca si sceglie la trattoria, al contrario in Svizzera si vive la natura accampandosi con la tenda.

Alcuni giovani artisti riproducono le bellezze di un parco, mentre altri ragazzi si divertono con una gita in canoa. Nello stesso lago c'è chi preferisce pescare.

I bambini che restano in città sfruttano i divertimenti metropolitani: il giardino del lago, una gita sul somarello, le giostre e l'omino dei piccioni viaggiatori giunto dalla campagna.

Alcuni giovani in uniforme liberano le colombe della pace. Panoramica sulla folla schierata nella zona orientale di Berlino. Campeggia un enorme manifesto raffigurante la colomba della pace adagiata su un mappamondo. I partecipanti di un'adunata politica applaudono con vigore.

A queste immagini si oppongono quelle dell'Europa occidentale, dove le più diverse idee politiche vengono espresse liberamente e chi non è d'accordo può esprimere un'opinione diversa. Le conversazioni si scaldano ma rimangono sempre civili.

Alcuni anziani spendono il loro tempo rilassandosi al sole o chiacchierando. Giovani e bambini passeggiano tranquillamente per strada. Al contrario le immagini mostrano i giovani del popolo tedesco marciare come soldati.

Nelle altre nazioni invece si acquistano quotidiani e si ha il tempo per sfogliare libri scegliendo quale acquistare.

Alcuni anziani giocano a bocce sia all'aperto che nelle bische dove non manca chi preferisce le carte. Si beve e ci si diverte.

Al calare del sole i gitanti tornano a casa, chi in auto, chi in bicicletta e chi con i mezzi pubblici.

Nei paesi totalitari si continuano le marce, e con il buio si trasformano in fiaccolate.

FINE

Milano 1959 (1959)

Pan circolare sulla città, dall'alto del grattacielo Pirelli: dalla stazione centrale fino a sfumare sui tetti di Milano.

Passaggio di un tram in una via del centro.

La Scala e la piazza omonima; Palazzo Marino; il portone; passanti.

Numerosi cantieri edili di palazzi in costruzione.

Cartelli "Affittasi" e "Vendesi". I palazzi ultimati del complesso residenziale di piazza De Angeli.

Baggio: le vecchie case "minime" a due piani costruite durante il fascismo.

Una lapide che ricorda i "Caduti per un'Italia democratica".

Una targa affissa al muro dell'Ente Comunale di Assistenza di Milano.

Le case "minime": cortili, finestre adorne di gerani; vecchi proletari e donne che camminano; panni stesi sui fili da albero ad albero. Angusti cortili inquadrati dal basso con strette fette di cielo nelle vecchie case.

Palazzine residenziali stile primo novecento umbertino nella zona di via Turati, alle spalle di via Montenapoleone.

Un treno lontano sui prati della periferia; all'orizzonte, le ciminiere fumano.

Vecchio casolare abbandonato diventato una catapecchia isolata tra le ciminiere in via Indipendenza.

I grattacieli. Il grattacielo Pirelli in costruzione.

Un cantiere di case costruite dalle cooperative. Operai ultimano i lavori di rifinitura. Una gru al lavoro. Muratori, soci della cooperativa "Operai, capimastri e ingegneri" al lavoro.

Case già abitate, costruite dalle cooperative.

I ruderi dei padiglioni della vecchia fabbrica Bianchi e i palazzi in costruzione su quell'area ad opera degli speculatori.

Pan sui palazzi della periferia. Prati di macerie confinanti con vecchie case della ex periferia.

I gasometri della Edison.

Grafico sull'aumento dei profitti della Edison dal 1948 al 1958.

La facciata del palazzo della Edison. La centrale elettrica. Un camion porta cavi. Operai stendono i cavi nel fosso lungo un marciapiede.

Il traffico a Porta Venezia, all'imbocco di corso Buenos Aires. I marciapiedi di via Larga.

Fermate affollate di tram gremiti. Lunghe file di tram nel centro. Tram affollati con passeggeri aggrappati fuori dalle porte.

Grafici su dati relativi ai servizi pubblici di trasporto urbano.

Le vetture interurbane della linea Milano Cassano d'Adda. Ancora tram gremiti.

I primi scavi della metropolitana: draghe scavatrici, operai con picconi e martelli pneumatici.

Il cantiere di Turro. I tralicci per le colate di cemento delle volte dei tunnel.

La facciata della stazione dell'aeroporto Forlanini; le piste; gli hangar.

Il castello Sforzesco.

Vetrine di macelleria.

Un grafico con i dati sulle imposte di consumo sui generi di prima necessità.

Vetrine di negozi: drogherie, panetterie, frutta e verdura.

Il mercato ortofrutticolo all'ingrosso: i facchini scaricano le cassette accatastate sui carretti; contadini e grossisti contrattano i prezzi.

Sequenze all'interno dei mercati rionali. Un supermarket. Banchi.

La facciata della Centrale del latte. Il cortile con i camion che scaricano cassette di bottiglie; le bottiglie scorrono sui nastri trasportatori e salgono sui camion.

Una classe di bambine della prima elementare: la maestra spiega alla lavagna. Una classe maschile.

Studenti all'uscita di un liceo.

Uscita di ragazze di una scuola media inferiore.
Uscita di studenti da istituti di scuola media superiore.
Momenti di confusione e di gioco, a cartellate, tra ragazzini eccitati dalla presenza della cinepresa.
Ragazzini giocano nei prati fra le macerie.
Un bambino pattina pericolosamente sui pattini a rotelle ai bordi di una strada intensamente trafficata.
Il parco giochi della Varesina: la pista di pattinaggio; gli scivoli; le piccole giostre.
Ragazzi in maglietta e pantaloncini fanno ginnastica nel cortile di una scuola: salgono sulle pertiche in palestra; si esercitano alle spalliere.
Il centro balneare sportivo "Franco Scarioni". Il campo di atletica con la tribuna. Campo di calcio.
Rapida successione di inq di fabbriche e ciminiere. Operai vanno a lavorare la mattina presto in una giornata d'inverno.

Milioni di lettori - Centomila diffusori (1949)

Immagini di repertorio della seconda guerra mondiale, scene di bombardamenti e case ridotte in macerie. Cadaveri a terra.
Operai lavorano in fabbrica al tornio e contadini mietono il grano. Una colonia di bambini al mare. I bimbi corrono in acqua.
Titolo de l'Unità "...e Nenni aprono il Congresso dei popoli - ...unisce 660 milioni di uomini nella difesa della patria" - Altro titolo "[Togli]atti invoca che sorgano da ogni parte uomini pronti a unirsi per salvare la patria" - "[A]ncora una volta Stali[n] [p]ropone al mondo la pace" - "[S]alvare la pace".
Con delle immagini si cerca di ricostruire l'iter di una notizia, prima raccolta tra la gente, poi giunta in redazione e infine edita. In sovrapposizione "Quattro edizioni: Roma, Milano, Torino, Genova".
Luigi Longo presiede una riunione dell'associazione nazionale "Amici de l'Unità". Sono presenti Pietro Ingrao, Davide Lajolo, Mario Montagnana (direttore de l'Unità), Giancarlo Pajetta, Pietro Secchia, Amerigo Terenzi.
Diffusori volontari escono dalle sezioni comuniste.
L'acquisto de l'Unità da parte di un tranviere, un tassista, un barbiere, un fruttivendolo, un muratore, un ragazzino.
Gli "Amici de l'Unità" partono in bicicletta per portare copie del quotidiano nei villaggi più isolati. A causa dell'alto numero di analfabeti le staffette leggono anche qualche articolo. Lavoratori di una fornace leggono l'Unità.
In un sanatorio, gli ammalati sfogliano e commentano l'Unità. Immagini del primo congresso provinciale, dopo un anno di lavoro degli "Amici de l'Unità". Inq del programma futuro.
Gli "Amici de l'Unità" ai bordi della strada durante il passaggio del giro d'Italia. Passa un camioncino de l'Unità. Sfila anche Bartali.
Manifesto su gare di ciclismo, podismo, bocce, nuoto, organizzate dal quotidiano. Immagini delle manifestazioni sportive che si svolgono su una spiaggia.
Una festa de l'Unità, alla quale la folla partecipa numerosa. Comizio in pubblica piazza.

Nasce una speranza (1952)

Titoli di testa (Nasce una speranza)
Notte. Inquadratura di un'abitazione rurale. Dalla porta esce un uomo che si allontana dall'uscio correndo.
In una piccola stradina un uomo avanza a dorso di mulo. Il primo uomo lo rincorre chiamandolo.
Il mulo si ferma e i due uomini parlano per qualche secondo, poi si dividono.
All'interno dell'abitazione il primo uomo assiste la moglie fiaccata dai dolori del travaglio. Nella stanza c'è anche una capretta.
Primo piano dei due coniugi.
Sentito un rumore l'uomo si precipita fuori. L'amico con il mulo ha portato con se una donna.
I due uomini siedono davanti al fuoco, mentre la donna prepara il necessario per aiutare l'amica a partorire.
Il marito, parlando con l'amico, ammette di avere paura di mettere al mondo un figlio a causa della condizione di miseria in cui vive. L'amico cerca di fargli coraggio, poi si toglie le scarpe. L'inquadratura mostra la differenza tra le calzature dell'amico e quelle del protagonista, vecchie e malandate.
L'amico si giustifica dicendo che da quando possiede un pezzo di terra non vive più nella miseria.
Immagini dell'uomo che trascina faticosamente il suo asino per le vie del paese. Alcune donne riempiono d'acqua le loro giare.
L'uomo giunge nella sua misera casa.
I due uomini continuano la conversazione. Il protagonista rimane scettico, non pensa che possa esserci una soluzione alla miseria. L'amico però lo smentisce continuando a raccontare del suo passato.
Inquadratura di un manifesto (Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste - Ente Riforma Puglia - Molise).
Alcuni uomini leggono con attenzione il manifesto. Tra di loro anche l'amico, che si allontana scettico.
Immagini che mostrano la divisione e l'assegnazione delle terre. La popolazione accorre per assistere all'evento.
L'amico afferma di possedere tre ettari che è riuscito a coltivare grazie ai trattori forniti dall'ente.
Intanto la donna continua il travaglio. Il marito la raggiunge nella stanza per mostrarle le belle scarpe dell'amico.
I due uomini continuano a discutere. Si alternano immagini di trattori e altre macchine agricole in azione. Immagini dell'amico che semina la sua nuova terra.

Inquadratura esterna della casa. Si è fatto giorno.

Le due sedie dove erano seduti gli uomini sono vuote e in lontananza si sente il pianto di un bambino.

Sul muro si scorge l'ombra del neonato mentre viene sculacciato per emettere i primi vagiti. I due coniugi si guardano sorridenti, tenendosi per mano. L'inquadratura mostra poi la presenza di alcuni conoscenti che si congratulano con loro.

La coppia cammina in una strada campestre. L'uomo tiene in braccio il bambino. Giungono in cima ad una collinetta dove si trovano tre croci. I due osservano i campi sotto di loro convinti che presto ne possiederanno anche loro una parte.

FINE

Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato (1949)

Titolo: "Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato". Titoli di testa: Regia Carlo Lizzani

3-4 dicembre 1949. Arrivo a Salerno dei delegati all'Assise per la rinascita del mezzogiorno. Si svolgono in Campania, Lucania, Puglia e Calabria.

I delegati calabresi giungono in treno a Crotone, invadendo la stazione.

Tra i convenuti si notano: il colonnello D'Agostino presidente della Federazione combattenti Reggio Calabria), l'onorevole Gennaro Miceli, Leonida Repaci e Renato Guttuso. Umberto Terracini e Campitelli. Altri uomini politici del meridione: Giacomo Mancini, Mario Alicata, Fausto Gullo, Emilio Russo.

Immagine della città di Salerno, delegati arrivano e scendono dai camion.

Corteo per le strade di Salerno. Immagine del Municipio. Striscione "La gioventù in lotta per la pace e la libertà".

Arrivo al teatro Verdi con alla testa Giorgio Amendola ed Emilio Sereni. Distribuzione giornali.

Sosta di persone davanti ai pannelli che illustrano la situazione in Campania. Titolano: "Situazione della Campania - 4.240.000 abitanti, 260.000 disoccupati".

Manifesto con scritta "Assise per la rinascita del mezzogiorno. Bari, Crotone, Matera, Salerno. 4 dicembre 1949".

Nella sala comunale del Teatro di Bari: Tommaso Fiore, Ruggero Grieco, Giuseppe Di Vittorio, l'onorevole Francesco De Martino, gli avvocati Lattanzi e Liuni si insediano alla rinascita delle Assise della Puglia. Cantieri navali di Castellammare di Stabia (Na).

Matera: parlano lo scrittore Ezio Taddei, Senatore Melillo, Adele Bei, onorevole Cerabona.

Immagine di industrie, gru, ciminiera. Cantieri navali di Castellammare di Stabia (Na).

Campagne coltivate con il Vesuvio sullo sfondo.

Panorama su Napoli fino a scoprire macerie tra le quali giocano alcuni bambini.

Napoli: cumuli di immondizie nei quali maiali frugano e mangiano. Una donna strofina dei panni su un lavatoio. Ai quartieri spagnoli, vicoli stretti fra via Toledo e lo strapiombo del Vomero. Vicoli del porto, dei quartieri San Lorenzo, Pendino e Stella.

Immagine di Andria, Cerignola, Matera. Famiglie di braccianti vivono tra vie polverose, case diroccate, condizione sanitaria pessima. Fila ad una fontana per far scorta d'acqua, bambini nudi per le vie, una giovane toglie i pidocchi ad un suo coetaneo.

In uno scantinato due anziani e due bimbi consumano del cibo in un unico calderone.

Sasso di Matera, inq delle case (grotte) scavate nella roccia. Volto di una anziana e donne che stendono dei panni. Inq della vita in queste grotte.

Crotone: una baraccopoli. Una ex-fabbrica in macerie nella quale vivono centinaia di senzatetto.

Mercato degli stracci di Resina a Napoli. Folla che fruga tra le macerie. Venditori di vestiti usati, di scarpe, di cibi cotti su bancarelle.

Cartina dell'Italia con dati sulla concentrazione e produzione nazionale. Grafico sulla distribuzione della terra nella zona di Crotone.

Immagine di campagne abbandonate e dell'alluvione dell'autunno 1948 in Campania. Autobus con figli dei sinistrati che salutano dai finestrini.

Napoli, operai mentre entrano in fabbrica. Inq dei macchinari nuovi della fabbrica. Operai che escono e si radunano in un'assemblea all'aperto.

Varie inq con oratori su un palco improvvisato. Folla applaude.

Immagine curiose durante l'occupazione della fabbrica C.M.I. (Natale 1949).

Scene di vita all'interno della fabbrica occupata: un operaio canta accompagnato da un collega con chitarra, altri due, stesi su un giaciglio, giocano a dama; altri ancora discutono o sono intenti a piccoli lavori.

Su un grosso carrello spinto dagli operai arriva il rancio che poi viene distribuito.

Particolare di scodelle riempite e gente che mangia.

Si addobba un alberello con ai piedi la scritta "Il nostro Natale è la vittoria". Uomini si riempiono da bere.

Esterno della fabbrica. Sui cancelli chiusi campeggiano cartelli con scritte "W la Cgil", "È buono che si sappia che con le maestranze del C.M.I. non si scherza". Gruppi di persone dall'esterno portano borse che vengono tirate su dagli occupanti. Donne porgono bambini ai padri affacciati sulle mura di recinzione.

PP striscione con scritta "Le industrie del mezzogiorno non si toccano".

Lunga colonna di carretti spinti da muli con sopra dei braccianti che occupano le terre. Giornalisti e scrittori guidati dal sindaco di Crotone si recano a Melissa e parlano con la cittadinanza.

Raduno davanti al municipio.

Una piccola folla, adunata ai bordi di un campo ascolta un uomo che legge ad alta voce. Situazione simile nella piazza di un paese. Davanti ai microfoni si succedono vari oratori.
Pagina di giornale, con foto di Gramsci e titolo "La questione meridionale". Foto di Floriano Del Secolo. Scene di contadini festanti.

Noi italiani d'America (1952)

Titoli di testa (Noi Italiani d'America)

"Questo documento è stato realizzato con l'aiuto del sindaco, del consiglio comunale e di alcune personalità di Cleveland, USA. È un messaggio di questi cittadini alla madrepatria, lontana ma sempre amata e mai dimenticata, perché li ricordi e sappia come vivono in una tipica città americana".

Inquadratura dall'alto di Piazza del Popolo a Roma.

Un intervistatore chiede ad un italiano trasferitosi in America come si vive laggiù. L'uomo sostiene che a Cleveland si sta bene perché c'è un forte senso di collettività. Poi mostra una foto della città.

Panoramica sulla città di Cleveland.

Varie immagini di strade.

Inquadratura dell'edificio del Municipio. All'interno il sindaco sta ricevendo alcuni giovani che fanno parte di un programma cittadino che permette loro di osservare il lavoro dell'amministrazione pubblica per un giorno intero.

Un ragazzo italoamericano, Fabio Graziani, prende il posto del sindaco. Ci sono altri due italoamericani: Tony Borelli e Mario Paoletti che esercita il lavoro di assessore addetto ai giardini.

Immagini dello zoo.

Una ragazza di nome Beverly vuole invece diventare assessore alla sanità. Immagini della giovane che impara ad ispezionare la carne e il latte.

Un altro ragazzo di nome Charlie si interessa invece della sicurezza, essendo figlio di un poliziotto.

In strada una macchina della polizia si ferma per recuperare una bambina smarrita soccorsa dai passanti.

Inquadratura del Tribunale di Cleveland.

All'interno dell'aula numerosi stranieri compiono il giuramento per diventare cittadini americani. Altri invece si sposano con una cerimonia civile. Il certificato di matrimonio viene poi riposto negli archivi comunali.

Tony Borelli è in questo giorno il consigliere che studia il servizio di archivio. Il giovane si aggira tra gli scaffali cercando alcune notizie sulle famiglie dei suoi amici.

Immagini della madre di Graziano che sistema il giardino.

Il padre di Fabio è sovrintendente nella fabbrica di grafite e bronzo. Dirige anche un centro di Boy scout.

La madre di un altro ragazzo è invece una volontaria in un centro che raccoglie fondi per la beneficenza.

Il padre lavora in un grande magazzino.

La madre di Beverly manda avanti la casa e lavora nella scuola media.

Immagini di bambini che si allenano in palestra e in piscina.

Tony abita in una modesta casa. La madre lavora come dama in grigio nell'ospedale di Cleveland. Gioca a dama con un paziente.

Il padre guida un pullman per turisti.

Immagini della Cattedrale della Trinità e della Biblioteca Pubblica.

Il museo di Cleveland, visitato da turisti. All'interno si tengono corsi artistici per ragazzi e bambini.

Tornano le immagini di Piazza del Popolo.

FINE

Pace, lavoro e libertà (1951)

Esterno teatro Adriano. Prima pagina de l'Unità sul VII congresso del Pci. Persone davanti all'ingresso. Interno del teatro. Inq della sala, prima vuota poi progressivamente gremita. Arrivano in automobile Luigi Longo e Palmiro Togliatti.

I dirigenti del partito prendono posto in sala. Entra la vedova del contadino siciliano Epifanio Licuma. Togliatti applaude.

Stralci dell'intervento di Pietro Secchia, vicesegretario del partito; i delegati applaudono.

Ragazze offrono alla presidenza omaggi floreali e vari altri doni.

PP di Antonio Roasio, Rita Montagnana, Luigi Longo, Emilio Sereni, Umberto Terracini, Giancarlo Pajetta, Girolamo Li Causi, Edoardo D'Onofrio, Pietro Secchia, Velio Spano, Mauro Scoccimarro, Giuseppe Dozza, Giuseppe Di Vittorio, Giorgio Amendola, Celeste Negarville, Teresa Noce, Arturo Colombi, Agostino Novella, Ruggero Grieco, Enrico Berlinguer, Giovanni Roveda.

La sala accoglie con un'ovazione Pietro Nenni. Rodolfo Morandi porta i saluti del Psi.

Relazione di Palmiro Togliatti (son orig - fuori sinc - sul problema della pace). Al termine dell'intervento di Togliatti, i delegati applaudono e intonano "L'inno di Mameli".

Relazione di Luigi Longo (son orig).

I delegati dei lavoratori portano regali per la presidenza.

Alcuni oggetti personali di Antonio Gramsci vengono donati da un compagno di carcere a Togliatti; totale del palco gremito di doni.

Interventi di saluto dei rappresentanti di partiti comunisti stranieri.
 Interventi di Enrico Berlinguer, Renato Guttuso, Umberto Terracini, Ruggero Grieco, Secondo Pessi.
 I delegati, guidati dal sindaco di Piombino Luciano Villani, visitano il quartiere Primavalle; banda musicale; pranzo gratuito per i bambini poveri della borgata allestito dalle donne comuniste.
 Spettacolo messo in scena dai pionieri di Primavalle nel cortile della sezione del Pci.
 Partenza della staffetta podistica organizzata dall'Uisp; la gara parte da Monte Mario, passa per Castel Sant'Angelo, Colosseo e termina a piazza San Giovanni.
 Interno teatro Adriano. Interventi di Mauro Scoccimarro, Gelasio Adamoli, Giorgio Amendola, Mario Alicata, Velio Spano, Girolamo Li Causi, Fausto Gullo, Pietro Secchia. Inq Togliatti mentre confabula con Nenni. Totale della sala gremita.
 Altre delegazioni operaie consegnano doni alla presidenza.
 Interventi di Enrico Bonazzi, Emilio Sereni, Cesare Luporini, Pietro Ingrao, Lina Fibbi, Marisa Rodano, Loretta Giaroni, la madre di un caduto per la Resistenza porta un saluto al congresso.
 Intervento di Giuseppe Di Vittorio.
 Una delegazione di medaglie d'oro della Resistenza consegna delle medaglie a ricordo della Guerra di Spagna a Vittorio Vidali e ad altri reduci delle Brigate internazionali.
 Un reparto dei pionieri di Roma sale sul palco; il loro rappresentante legge un messaggio di saluto.
 Un gruppo di mondine canta dal palco; inq Sandro Pertini che applaude.
 votazione delle mozioni presentate al congresso; interventi di Pajetta e D'Onofrio.
 Togliatti legge i nomi dei dirigenti proposti per il Comitato centrale e la Commissione centrale di controllo, i delegati votano alzando la tessera.
 Intervento di chiusura di Togliatti, i delegati, in piedi, applaudono.
 15 aprile 1951: manifestazione piazza San Giovanni; comizio di Togliatti, panoramica della piazza gremita; inq sul palco Longo e Secchia; fiaccolata notturna.
 Cartello "Fine"

Perché dobbiamo difenderci (post 1950)

Titoli di testa (L'Ufficio cinematografico della Democrazia Cristiana presenta - Perché dobbiamo difenderci) in sovrapposizione allo scudo crociato.
 Festeggiamenti in piazza per la fine della guerra.
 Inquadratura di vari quotidiani che annunciano la felice notizia.
 Immagini di reduci che scendono da un treno e riabbracciano le fidanzate.
 Altri raggiungono la casa a bordo di camion.
 Nascita dell'ONU.
 Immagini delle macerie delle città europee.
 Le armi della guerra vengono trasformate in nuovi strumenti per la ricostruzione all'interno delle industrie siderurgiche.
 Immagini delle nuove ferrovie.
 Una cartina geografica dell'Europa mostra la rapida espansione dell'URSS e la formazione della cosiddetta Cortina di Ferro.
 Le rappresentanze dei vari paesi europei si riuniscono più volte per cercare di controllare e limitare l'espansione russa.
 Sfilata militare in Russia.
 In Italia e in Francia si susseguono tumulti e manifestazioni.
 Immagini delle elezioni del 18 aprile 1948 in Italia.
 Istituzione del Piano Marshall.
 Un'altra cartina geografica mostra l'espansione russa nei territori asiatici.
 Nei paesi europei, grazie agli aiuti americani, le famiglie tornano ad avere una casa.
 Un grafico mostra la divisione dei fondi del Piano Marshall per la ricostruzione dell'Italia.
 Un altro grafico mostra il maggior numero di investimenti fatti per le opere di pace, rispetto a quelli per gli armamenti.
 Immagini di parate militari in Russia.
 Una cartina geografica mostra la quantità e la varietà di armamenti predisposti dalla Russia in tutto il suo territorio, inoltre aumentano stabilimenti per la costruzione di armi ed equipaggiamenti da guerra.
 Un'altra cartina mostra l'avanzata delle forze russe verso l'Europa, ma la nascita del Patto Atlantico ferma le armate russe.
 L'Italia neutrale sarebbe diventata territorio di scontro.
 Una terza cartina mostra l'invasione della Corea del Sud da parte della Corea del Nord sostenuta dai sovietici.
 I soldati americani partono per difendere la terra attaccata.
 Un grafico mostra le divisioni in armamento che appaiono decisamente minori nelle nazioni europee ed in America.
 L'Italia è costretta a riarmarsi.
 "Si vis pacem para bellum - Se vuoi la pace tieniti pronto alla guerra".
 FINE

Perché la rinascita continui (1959)

Titoli di testa (Perché la rinascita continui - a cura della SPES).
Immagini del paesaggio siciliano.
Inquadratura di case.
Un contadino attraversa la campagna insieme al suo asino.
Immagini della guerra.
Le macerie causate dal conflitto.
Un bambino piange disperatamente.
Le abitazioni vertono in pessime condizioni e la popolazione si riversa in strada.
Immagini di un cantiere per la costruzione di nuove abitazioni. Vi lavorano molti operai. Le immagini sono accompagnate dalle parole di alcuni uomini che, nonostante le difficoltà del periodo, testimoniano con soddisfazione di avere un lavoro per poter mantenere la famiglia e una casa in cui vivere.
Immagini di una diga. Un uomo ne testimonia l'importanza sia per l'irrigazione che per l'elettricità.
Varie Inquadratura di dighe.
Immagini di una centrale elettrica.
Lo speaker quantifica gli investimenti fatti dallo stato per il miglioramento della Sicilia.
Intervista al signor Cosentino, vicecapo della Centrale elettrica.
Varie immagini dello stabilimento.
Inquadratura di un nuovo quartiere.
Inquadratura di strade.
L'intervistatore-speaker ferma il conducente di un camion. L'uomo testimonia il miglioramento delle condizioni stradali.
Al lato della strada compare un grande cartello con scritto: "Cassa per il Mezzogiorno".
L'intervistatore sale poi sull'auto di un automobilista. L'uomo, pur essendo del nord Italia, nota i miglioramenti della regione siciliana.
Inquadratura aeree di zone coltivate.
Varie immagini di campi.
Intervista ad un contadino sul tema del petrolio.
Seguono immagini di alcune industrie, all'interno delle quali lavorano numerosi operai.
Intervista ad un operaio.
Riprese aeree che mostrano stabilimenti industriali.
Lo speaker parla dei miglioramenti industriali ottenuti dalla Sicilia.
Immagini di un pozzo di petrolio. Intervista ad un minatore coinvolto nelle operazioni di trivellazione.
Ancora immagini di impianti.
Nuove navi.
Immagini di una strada cittadina gremita di gente.
Lo speaker paragona il miglioramento ottenuto dalla DC rispetto ai comunisti.
"Difendiamo la Sicilia dal comunismo".
Scudo crociato.

Progresso senza avventure (1958)

Titoli di testa (Progresso senza avventure - Programma della D.C. esposto dal Segretario Politico Amintore Fanfani)
Videoconferenza di Fanfani per le elezioni del 25 maggio.
Immagini delle elezioni del 1953.
Festeggiamenti per il ritorno di Trieste all'Italia.
Ingresso dell'Italia all'ONU.
Firma dei Trattati di Roma.
Immagini di industrie.
Approvazione del programma DC per i seguenti cinque anni.
Assemblea, a Roma, con tutti i deputati DC.
Esposizione del programma nelle città italiane, da parte di vari esponenti del partito.
Fanfani parla del consolidamento della democrazia, favorendo l'istituzione delle regioni e rendendo più efficace l'azione del Parlamento.
Miglioramento della giustizia e dell'amministrazione pubblica.
Il problema della scuola. Necessità di garantire un futuro lavorativo ai giovani.
Si alternano immagini di studenti di varie età all'interno delle aule scolastiche.
Costruzione di nuove case per i lavoratori.
Panoramica su una zona in cui sono sorte nuove abitazioni.
Piano decennale per il mezzogiorno, favorendo il progresso dell'agricoltura.
Immagini aeree di campi.
Immagini di bambini alla scuola materna.
Studenti nelle classi di istruzione professionale.

Continua il discorso di Fanfani.
Immagini di operai, contadini e artigiani.
Fanfani parla dei miglioramenti delle condizioni dei lavoratori.
Immagini di cantieri edili.
Panoramica su un agglomerato di nuovi palazzi.
Fanfani parla dell'impegno per migliorare i mezzi di trasporto e comunicazione.
Immagini aeree di zone in costruzione. Immagini di cantieri.
Varie immagini di contadini al lavoro nei campi. Uso di macchine agricole.
Anche alcune donne lavorano nei campi.
Si alternano ancora le immagini del discorso di Fanfani.
Una cartina geografica mostra l'area della Comunità Europea. Varie immagini di assemblee dell'ONU.
Continua il discorso di Fanfani. Parla della minaccia comunista.
FINE
Scudo Crociato

Può capitare da noi (1949)

Immagini di panettieri a lavoro. In sovrapposizione i titoli di testa (Può capitare da noi).
1946

Un cartello con la scritta "Sindacato unionista dei fornai e panificatori". L'inquadratura scende verso il basso e riprende un cartello con una lista di candidati.

Un uomo, Giovanni, all'impiedi dietro un tavolo, parla ad un gruppo di persone, assumendo degli impegni. La platea lo applaude. Due uomini della platea discutono. Uno dei due cerca di convincere l'altro, che è perplesso.

Giovanni, assieme ad un'altra persona, è seduto dinanzi ad una scrivania, dietro la quale si trova un uomo, sempre inquadrato di spalle, che dà delle disposizioni.

Esterno della bottega di un fornaio.

Interno. Una radio trasmette dei risultati elettorali. Due uomini, seduti poco distante, ascoltano, giocando a scacchi. Mentre discutono, è di nuovo inquadrata la radio che comunica nuovi risultati elettorali.

1947

Un cartello con la scritta "Sindacato panificatori". L'inquadratura scende verso il basso e riprende un cartello con la convocazione di una riunione dell'esecutivo.

Un gruppo di uomini esprimono delle lamentele a Giovanni, seduto dietro una scrivania. Inizia una discussione animata.

Uomini in divisa bussano con forza alla porta d'ingresso di un panificio.

Gli uomini entrano ed incontrano il proprietario del forno, cui mostrano un'ordinanza di chiusura del suo esercizio commerciale. Il proprietario è arrestato e trascinato fuori dalla bottega.

Gli uomini in divisa lo caricano su un furgone.

Una persona assiste spaventata alla scena da dietro un muro.

1948

Giovanni, seduto dietro una scrivania, fa delle richieste a delle persone che si trovano davanti a lui e che appaiono contrariate. Il gruppo abbandona la stanza. Un uomo, all'impiedi al fianco di Giovanni, si avvicina a lui e gli sussurra dei suggerimenti.

Un uomo al lavoro in un panificio. Una radio trasmette degli annunci. L'uomo si avvicina a dei colleghi che impastano il pane e parla in via confidenziale ad uno tra loro. Questi, poco dopo, è prelevato da due persone sopraggiunte nel forno.

Immagini di una folla in mobilitazione.

A una finestra un uomo guarda quello che sta accadendo e si rivolge ad un gruppo di altre persone poco distanti da lui. Sopraggiunge Giovanni. Inizia una discussione tra i presenti. A Giovanni sono rivolte delle accuse.

Un uomo cammina per strada. Una camionetta gli si ferma accanto. Due persone in divisa lo trascinano dentro. La camionetta si allontana.

Altri uomini in divisa entrano in una stanza ed invitano una persona a letto a seguirli.

Lo stesso accade per un uomo che lavora in un panificio.

Un personaggio con un mantello nero si arrampica tra delle sterpaglie, come nel tentativo di fuggire.

1949

Giovanni, assieme ad un'altra persona, si trova dinanzi ad una scrivania, dietro la quale si trova un uomo, sempre inquadrato di spalle, che gli rivolge delle accuse. Sopraggiungono degli uomini in divisa che arrestano Giovanni.

Esterno di una fortezza su un promontorio.

Giovanni guarda fuori da dietro le sbarre di una finestra. Una frase in sovrapposizione recita: "Questa è una storia realmente accaduta: soltanto i nomi sono stati cambiati. I fatti che vi abbiamo illustrati non sono accaduti in Italia: sono accaduti a Budapest tra l'autunno del 1946 e la primavera del 1949.

FINE

Ricordo di Alcide De Gasperi (1964)

Titoli di testa (Ricordo di Alcide De Gasperi - di Massimo De Marchis, Brando Giordani - testo di Iginio Giordani).
Le prime immagini mostrano le montagne nei pressi del luogo dove De Gasperi è nato e cresciuto.
Sono accompagnate dalle parole che Alcide De Gasperi espresse nel 1954 ad un raduno di giovani studenti cattolici.
Seguono altre immagini delle montagne di Sella, ricoperte di conifere.
La casa di Sella.
Panoramica su Pieve Tesino, luogo di nascita di De Gasperi.
Zoom sul campanile della chiesa dove fu battezzato. Inquadratura del registro che testimonia questo evento.
Inquadratura di una targa in onore di De Gasperi.
Lo speaker parla ora della famiglia di De Gasperi. Le parole sono accompagnate da immagini fotografiche del padre e della madre.
Immagini di Trento.
Inquadratura della statua di Dante ai piedi della città.
Immagini del Ginnasio Liceo Vescovile dove De Gasperi compì i suoi studi.
Immagini di Vienna, presso la cui università De Gasperi continuò gli studi.
Immagini che mostrano il benessere in cui viveva l'alta società.
Gran parte della popolazione viveva però in condizioni molto difficili.
Varie inquadrature della Chiesa degli Italiani.
Immagini fotografiche di De Gasperi risalenti al periodo in cui frequentava il Circolo Universitario Cattolico.
Immagini di Leone XIII.
Discorso (originale) di De Gasperi.
Immagini di Innsbruck.
Inquadratura del Coldene Rose Hotel.
Immagini del carcere. Sulla porta la scritta "Facoltà Italiana di Giurisprudenza", affissa dai pangermanisti.
De Gasperi torna a Trento.
Inquadratura de "La voce cattolica".
L'esperienza di De Gasperi al giornale.
Immagini fotografiche di Monsignor De Gentili e di Monsignor Endrici.
"La voce cattolica" diventa "Il Trentino".
Inquadratura del Parlamento di Vienna. Varie immagini fotografiche.
Particolare di alcune statue presenti all'esterno e all'interno dell'edificio del Parlamento.
Il Consigliere Mayer, stenografo di De Gasperi, parla del giovane deputato trentino.
Immagini della mobilitazione precedente alla Prima Guerra Mondiale.
Esercito.
Immagini di guerra.
Inquadratura de "Il Trentino". Il giornale fu sospeso.
Inquadratura de "Il risveglio austriaco", campagna di denigrazione contro i popolari di De Gasperi e i socialisti di Battisti.
Varie immagini di repertorio dei perseguitati politici italiani.
Interpellanza di De Gasperi.
Immagini di una città devastata dalla guerra.
Cesare Battisti viene condotto a Trento su un carro.
Immagini dell'esecuzione di Battisti.
Le truppe italiane entrano a Trento.
Immagini di San Pietro. Benedetto XV sopprime il Non expedit.
La nascita del Partito Popolare. Fondato da Luigi Sturzo.
Collaborazione tra De Gasperi e Sturzo.
Elezioni 1919 e 1921.
De Gasperi si occupa dell'inserimento del Trentino nello Stato italiano.
1922: agitazioni sociali.
Con l'acuirsi delle violenze squadriste precipitò la crisi del regime parlamentare.
I contrasti con Mussolini, fin dal 1909.
La marcia su Roma. Immagini di repertorio.
Immagini di alcune testate giornalistiche. Alcune vignette accusano De Gasperi di austriacantismo.
Il giornale di De Gasperi, "Il nuovo Trentino", viene soppresso.
Testimonianza di un ex impiegato del giornale.
Immagini della redazione del giornale devastata dall'irruzione fascista.
Arresto di De Gasperi. Lettere alla moglie.
Una volta libero comincia a lavorare in Vaticano, come catalogatore della biblioteca.
Inquadratura della scrivania di lavoro di De Gasperi.
L'attività letteraria. L'incontro, nella biblioteca, con eruditi ebrei e antinazisti tedeschi.
Gli alleati liberano Roma. Il popolo festeggia la nuova libertà.
De Gasperi al governo.

Immagini dei reduci. Macerie e distruzione.
 Il problema dell'alimentazione.
 Gli aiuti americani. L'arrivo del grano.
 Campagna elettorale per il referendum e la costituente.
 La popolazione accorre ai seggi per votare.
 Immagini di De Gasperi che pone la sua scheda nell'urna.
 I giornali annunciano la nascita della repubblica.
 Discorso (originale) di De Gasperi.
 (Il video si interrompe per meno di un minuto, ma l'audio prosegue).
 Discorso (originale) di De Gasperi a Parigi.
 Manifestazioni in piazza per la mancanza di cibo. Assalto al Viminale.
 Viaggio di De Gasperi negli Usa.
 L'arrivo a Washington è segnato da un discorso (originale) di De Gasperi.
 Gli Stati Uniti donano all'Italia un assegno di cinquantamila dollari.
 Il trattato di pace.
 Controversie con Vittorio Emanuele Orlando.
 Discorso (originale) di De Gasperi, la ratifica russa.
 Rottura tra i partiti del Comitato di Liberazione Nazionale. Il fallimento della coalizione.
 Le difficoltà erano dovute alle difficili condizioni economiche del paese.
 La vittoria nelle elezioni politiche del 1948.
 (Il video si interrompe di nuovo per qualche minuto, ma l'audio continua).
 Discorso (originale) di ringraziamento verso gli elettori.
 Il problema degli alloggi.
 Nuovi porti.
 Nuove strade e ponti.
 L'aiuto del Piano Marshall.
 Il rapido recupero.
 Discorso (originale) di De Gasperi.
 La riforma agraria. Antonio Segni.
 Consegna del titolo di proprietà ai contadini.
 La cassa del mezzogiorno.
 Discorso (originale) di De Gasperi.
 (Il video riprende).
 Immagini di contadini al lavoro.
 Immagini di De Gasperi insieme alla moglie.
 Il Patto Atlantico. Discorso (originale) di De Gasperi.
 Strasburgo, incontro dei promotori dell'unificazione europea. Presenza di molti giovani.
 Discorso (originale) sul tema dell'Europa.
 V congresso della Democrazia Cristiana, 1954.
 Intervento (originale).
 Tornano le immagini delle montagne presso Sella.
 La morte di De Gasperi. Inquadratura della salma.
 La gente giunge numerosa a rendergli l'ultimo saluto.
 Il popolo saluta il treno che porta la salma di De Gasperi a Roma.
 I funerali. Presenti Einaudi e Nenni.
 Il corteo funebre.
 Inquadratura della chiesa di San Lorenzo fuori le mura dove giace la salma di De Gasperi.
 Inquadratura della lapide.

Strategia della menzogna (1948)

Titoli di testa e PP dei Comitati Civici.
 Part di un quadro di Caravaggio.
 Inq di un prestigiatore; dettaglio sulle mani che fanno sparire una carta da gioco.
 Un uomo sfoglia un libro pieno di banconote.
 Pp di gente che osserva.
 Dett carta da gioco nelle mani del prestigiatore.
 Pp di persone (lavoratori) che ascoltano un comizio.
 Pp dell'oratore.
 Pp di gente che ascolta.
 Pp di Luigi Longo durante un comizio.
 Pan di montagne innevate; spiaggia con palme, piscina. Pan di un tramonto.
 Un'esplosione, fumo e fiamme, macerie di palazzi, crolli; un ponte distrutto.
 Colonna di profughi in fuga. Persone in fila davanti ad una mensa; persone mangiano in strada, prendendo il cibo

dalle gavette. Distribuzione di pacchi dono ai bambini. Distribuzione del cibo ai bambini; bambini che mangiano. Comizi di Giuseppe Di Vittorio ed altri in PP. Persone in marcia per occupare la terra; bandiere (rosse?). Un corteo sfila a Porta San Paolo. Tumulti di piazza; un'automobile viene rovesciata e bruciata. Cariche della polizia. Scontri di piazza a Roma (piazza del Popolo), Parigi e Londra. CM, CL e CLL dall'alto. Pan Comizio di Nenni in PP. Comizio di Togliatti in PP. Pp di Di Vittorio. CM della folla. PP di Togliatti che parla. Inq di Nenni che cammina. PP di Di Vittorio. PP di Togliatti che parla. PP di un operaio che incrocia le braccia. CM di una folla in sciopero. Pan di una stazione deserta. Pan in CL su autobus e tram fermi in deposito. PP di manifesti murali sullo sciopero dei bancari. Inq in CL di treni fermi sui binari. Inq di banche chiuse. Inq in CLL di treni fermi sui binari. Cumuli di immondizia nelle strade. Spazzini al lavoro. PP di Nenni e Togliatti che parlano. Comizio di Togliatti a piazza del Duomo; pan sulla folla in CLL. Comizio di Benito Mussolini; pan sulla folla in CLL. Inq di un corteo del Pci alternate a una sfilata nazista. Pp di Stalin. Scene di guerra: carri armati, palazzi bombardati, eccetera. Una manifestazione del Pci; dimostranti arrampicati sul monumento di piazza San Carlo a Torino; cartelli "A morte Scelba". Pan all'interno delle sedi dei giornali "Il mattino d'Italia" e "L'uomo qualunque" devastate. Persone tracciano con la vernice il confine fra Italia e Jugoslavia. Alcune persone si scambiano oggetti attraverso il reticolato del confine. Panoramica della valle dell'Isonzo. Pan dall'alto di Pola; inq dell'Anfiteatro e dell'arco dei Sergi. Inq di profughi istriani. Pp del cadavere, steso nella bara, di un uomo ucciso mentre cercava di fuggire in Italia. Una sentinella jugoslava di guardia al confine. Bandiera jugoslava. Inq di Gorizia; scritta "W Tito" su un muro. Inq dell'estrazione dei cadaveri (e dei resti dei corpi) dalle foibe; un uomo mostra un teschio con un foro di proiettile; bare allineate. Distruzione di campane e di chiese durante la guerra di Spagna; scheletri esposti davanti alle chiese; miliziani asportano i quadri dalle chiese e fucilano statue di santi. PP di un manifesto anticomunista. Sullo sfondo dello stemma dei Comitati Civici, appare la scritta bianca: "Vota e fai votare". Fine

Teatro n° 15 - Prova Modugno (1964)

Titoli (Teatro n° 15 - Prova Modugno - Una realizzazione RP). Interno di uno studio televisivo. Domenico Modugno saluta l'orchestra, poi rivolgendosi alla macchina da presa racconta una barzelletta su Kruscev. Nel resto del filmato Modugno canta la canzone "Libero". Alla fine compare lo scudo crociato e la scritta "VOTA DC".

Togliatti e Guttuso ai siciliani (1963)

Inq di quadri di Guttuso. Pp di Guttuso, seduto nel suo studio, mentre parla. Foto della Sicilia. Pp di Togliatti, seduto nel suo studio, mentre parla.

Togliatti è ritornato (1948)

Titoli di testa. Migliaia di persone arrivano a Roma con camion, pullman, biciclette, treni per la manifestazione in onore di Palmiro Togliatti. Vedute del centro di Roma. Foro Italico: i preparativi per la festa. Si appendono manifesti, si allestisce il palco con altoparlanti, si prepara la giostra del saracino. Il cocomero. Il banco della porchetta. I camion con i militanti attraversano piazza San Giovanni. L'arrivo dei treni carichi di militanti alla stazione Termini. Piazza Esedra: qui si raduna e parte l'imponente corteo che attraverserà la città. Panoramica della folla, molte bandiere; zoom su alcuni capannelli di persone, nella mischia. Il corteo sfila in via del Tritone: lo aprono i ciclisti delle Acciaierie di Terni, a cui segue la sfilata delle quattro redazioni del quotidiano l'Unità (Roma, Torino, Milano, Genova) e quella delle 'ragazze comuniste' di Roma. Sfila il Comitato Centrale: la bandiera è portata da Marisa Musu, al suo fianco: Giancarlo Pajetta, Ilio Barontini, Cino Moscatelli ed Enrico Berlinguer. La folla acclama tutti gli altri dirigenti che sfilano di seguito (Longo, Secchia, Amendola, Novella, eccetera). Foro Italico: panoramica dall'alto. La mdp, tra la folla, osserva i volti dei presenti. Migliaia di persone continuano ad affluire nell'area della manifestazione. Picnic. Il corteo continua a sfilare nelle strade del centro; passa sotto le finestre serrate del quotidiano democristiano "Il Popolo". Sfilano i portuali di Civitavecchia e la Federazione comunista romana: applausi della folla per Aldo Natoli e D'Onofrio. A seguire, le diverse sezioni del Pci della capitale. Panoramica del Foro Italico gremito. In attesa del discorso di Togliatti, si improvvisano feste e divertimenti

Allo Stadio dei Marmi le persone si accalcano per poter vedere la Giostra del Saracino. Riprese della sfilata in costume che introduce e precede lo spettacolo.

La folla corre verso il palco dove è salito Togliatti. Sul palco sono presenti tutti i membri della direzione: Girolamo Li Causi, Mauro Scoccimarro, Luigi Longo, Pietro Secchia, Agostino Novella, Giancarlo Pajetta, Celeste Negarville e alcuni membri del Comitato centrale: il sindaco di Bologna Giuseppe Dozza, Giacomo Pellegrini e Leone, Alessandro Vaia, Ilio Bosi, Virgilio Nasi, deputato del gruppo Democrazia del lavoro, i socialisti Oreste Lizzadri e Domenico Grisolia; Amerigo Terenzi, Giuliano Pajetta e Antonello Trombadori.

Aprire il comizio Pietro Ingrao; inq varie della folla che applaude; inq Togliatti e Giorgio Amendola. Prende la parola Longo.

Il discorso di Togliatti. Panoramica della folla, PP di volti. Ai lati dello stadio sostano le camionette della polizia in tenuta antisommossa.

Il discorso di Togliatti continua, mentre sullo schermo si alternano le riprese del comizio e immagini della guerra. A seguire, riprese provenienti dall'Unione Sovietica, Stalin assiste a una manifestazione sulla piazza Rossa, a Mosca. Si ritorna al Foro Italico. Il discorso prosegue. Panoramica sulla folla, che applaude e sventola le bandiere.

Il saluto finale di Togliatti alternato a immagini di impianti industriali, del centro di Milano, di contadini, di volti dei presenti al Foro Italico.

Inq dal basso del palco. Panoramica della folla esultante. Campo e controcampo tra il PP di Togliatti e la folla, ora ripresa in panoramica, ora in maniera più ravvicinata, con la mdp nel mezzo della mischia.

Panoramica del pubblico. Inizia una sottoscrizione spontanea: il denaro viene raccolto all'interno di bandiere stese. Il PP delle bandiere dentro alle quali continuano a cadere banconote si alterna a riprese delle grandi bandiere che sventolano.

Titoli di coda.

Traguardo (1963)

Cartone animato

Titoli di testa (Traguardo - presentato dalla Cartoons film s.r.l.).

Un uomo cammina su una lunga strada dritta superando dei cartelli che indicano passare del tempo. Dal 1943 al 1963. Quando la strada finisce deve decidere che direzione prendere.

Davanti a lui passano alcuni uomini che tengono in mano dei cartelli che inneggiano allo sciopero e alla rivoluzione. Dapprima l'uomo li segue, ma alcuni cartelli stradali indicano pericolo nella direzione presa dagli uomini. Poco dopo si sente un gran boato.

Il gruppo di uomini è caduto in un burrone.

Il protagonista viene poi attirato dal suono di un clacson. Un uomo con barba e baffi lo invita a salire sulla sua macchina. Presto però scende dalla vettura richiamato da un altro uomo su un carro armato nero. Anche questo finisce per farsi male dopo aver imboccato una strada interrotta.

Il protagonista continua a camminare fino a quando non vede l'uomo con l'automobile trainare quello con il carro armato. Entrambi finiscono nel mare.

I due uomini ricompaiono però subito dopo cominciando a bersagliarlo di informazioni sul loro partito. Le immagini mostrano che le loro promesse sono solo bugie.

Alla fine i due cominciano a litigare e il protagonista decide di continuare per la sua strada.

Ai lati della strada si trovano alcuni cartelli con scritto "Traguardo" e lo scudo crociato sotto.

In fondo alla strada un cartello indica il 1973.

Tre anni di storia (1960)

Immagini del IX congresso del Pci. Mikhail Suslov. Delegati del Giappone, della Mongolia.

Delegati di varie regioni italiane. Preparazione del congresso nelle diverse cellule, federazioni, sessioni Elezioni politiche del 1958. Monache votano. Seggi, urne. Fernando Tambroni legge le cifre definitive Comitato Centrale, Palmiro Togliatti.

Autunno 1956, guerra in Egitto, crolli, bombardamento aereo, fuoco. Cannoneggiamento, paracadutisti.

Canale di Suez bombardato. Sbarco americano nel Libano. Anglofrancesi in Egitto.

Nikita Kruscev - Ike Eisenhower. Lancio dello Sputnik. Lancio del Lunik. Il Cremlino di notte.

Testate giornali sulla guerra francese in Algeria. Macerie, prigionieri algerini, violenze sulla popolazione.

Insurrezione a Cuba, Fidel Castro (26/07/1956).

Scritte in Italia contro i missili.

Anastas Mikojan negli Stati Uniti. Il Soviet supremo; Nikita Kruscev, Mosca: Maurice Harold MacMillan - Kruscev parla a Berlino. Kruscev alle Nazioni Unite.

Giovanni Gronchi a Mosca. Giuseppe Pella, Antonio Segni, Konrad Adenauer.

Deserto libico, scoppio della bomba atomica francese. Voli spia, rottami dell'U2. Base missili e foto manifestazione contro basi nel mondo.

Foto di Kruscev, Adlai Stevenson, John Fitzgerald Kennedy, Montgomery, Pearson.

Italia, zone alluvionate, baracche, bambine e donne. Sicilia, disoccupati in piazza. Polesine, alluvione. Classe in una scuola elementare del meridione. Foto di Emilio Segré. Foto del crollo di un palazzo a Barletta.

Roma, Quirinale, Adone Zoli, Giovanni Gronchi e Amintore Fanfani. Milite Ignoto, parata militare ai Fori Imperiali, celebrazione unitaria della resistenza e provocazione fascista.
Firenze, foto dell'occupazione della fabbrica "Galileo".
Napoli, (1958) il porto durante lo sciopero generale dei marittimi. Torre del Greco, città dopo gli scontri tra marittimi e polizia.
Foto manifestazione contadini per la terra. Manifestazioni degli operai. Donne in riunione in una fabbrica. Votazioni al nord Italia. Prima pagina de l'Unità.
Palmiro Togliatti al IX Congresso del Pci e a piazza San Giovanni.

Tre anni dopo (1956)

Titoli di testa (3 Anni dopo, 6 marzo 1953 / 24 febbraio 1956 - a cura della DC - SPES).
Alcuni quotidiani italiani annunciano la morte di Stalin.
All'Ambasciata Russa di Roma il popolo si raccoglie unito dal cordoglio. In una stanza numerose corone di fiori sono poste sotto un busto di marmo raffigurante Stalin.
Ancora quotidiani la notizia è quella che Stalin riposerà accanto a Lenin.
Funerali solenni di Stalin a Mosca. Una grande folla attende per rendere omaggio alla salma.
"Ottobre 1917"
Immagini di Lenin, Trotskij e Stalin.
Funerali di Lenin.
Sfilata militare alla presenza di Stalin.
Primi piani dei vari collaboratori uccisi con pubbliche accuse o silenziosamente.
Patto di non aggressione.
Attacco dei tedeschi in Russia. Immagini di carri armati. Bombardamenti. Camera car che mostra la distruzione delle zone circostanti. Una casa è in fiamme.
Immagini di macerie.
Incontro dei soldati russi con gli alleati. Si stringono la mano e si abbracciano.
Convegni internazionali per garantire la pace. Presente Stalin.
Alcuni quotidiani italiani definiscono Stalin un difensore della pace.
Manifestazione in piazza.
Praga. Un gruppo di bambini, vestiti da soldati, marciano in un'occasione ufficiale.
Il popolo piange la morte del Primo Ministro.
Il blocco di Berlino.
La folla fugge dalla zona sovietica.
Rivoluzione in Grecia. Immagini di cadaveri.
Immagini di Stalin acclamato dalla folla.
Togliatti parla alla folla a Piazza del Duomo a Milano.
Immagini di quotidiani italiani che inneggiano a Stalin e al comunismo sovietico.
FINE

Trent'anni dopo (1951)

Titoli di testa (Il Comitato Civico Nazionale presenta Trent'anni dopo... con Giuseppe Santini e altri ingenui come lui vittime di una tragica favola).
Immagine di un cantiere.
Operai che vanno a lavoro.
Un operaio, Giuseppe Santini, sale su una gru.
Immagini della gru si alternano a pp dell'operaio.
Operai escono dal cantiere. Santini mangia un'arancia camminando.
Un tram si mette in moto.
Uomini scendono dal tram. Immagini di un caseggiato.
Interno di una casa, in cui si trovano delle persone intente in varie attività. Una tavola con dei piatti vuoti.
Titoli di giornali che parlano della Russia.
Una cartina dell'Europa.
Inq varie che rimandano alla Russia.
"2 marzo 1917".
Immagine del volto di Lenin su cui compare la scritta "23 ottobre 1917".
L'immagine di un tamburo battente si alterna a quelle della lama di un coltello che squarcia la pagina di un giornale, sulla cui testata è scritto "Democrazia", di un coltello conficcato e di un manifesto con i nomi di condannati a morte su cui sono sparati dei proiettili.
Un pianerottolo povero e buio.
Un folto gruppo di persone fa la fila.
Una radio trasmette mentre un uomo mangia.
Una bambina impara a leggere da un libro, su cui è stampata la fotografia di Stalin, mentre, nello stesso

appartamento, delle persone si muovono affaccendate.
 Santini esce di casa.
 Operai giungono al cantiere.
 Santini arriva correndo all'ingresso del cantiere, mentre alle sue spalle un tram prosegue la corsa.
 L'operaio sale sulla gru.
 Immagine di un libretto di lavoro scritto in lingua russa.
 Un manifesto in cui si parla di sabotaggio.
 Degli uomini fanno la fila ad una cassa.
 Immagini di banconote si alternano al pp di Santini.
 L'operaio conta le banconote.
 Immagini di cibi e bevande con cartelli che indicano i prezzi in rubli e in lire.
 Santini, preoccupato, guarda alcune vivande collocate su un tavolo dinanzi a lui.
 Un giornale scritto in russo.
 Immagini di parate militari in Russia si alternano a quelle di Stalin.
 Un uomo gira su se stesso alzando in aria i pugni chiusi.
 Immagine della Costituzione dell'URSS su cui appare in sovrapposizione la scritta "Vietato lo sciopero in base all'articolo 58-59 del Codice penale".
 Su un'immagine di una scheda elettorale con diverse caselle, in ciascuna delle quali è scritto Giuseppe Stalin, appare in sovrapposizione la scritta "Voto obbligato ai candidati comunisti".
 Su un'immagine di una cartina dell'URSS appare in sovrapposizione la scritta "125 campi di lavoro forzato. 14 milioni di schiavi".
 Immagini varie di monumenti, palazzi, libri e quadri che ritraggono Stalin.
 "48.612 chiese chiuse o adibite ad altri usi. 118.270 religiosi, sacerdoti, vescovi uccisi".
 Seguono in sovrapposizione altre cifre che elencano i numeri dei cittadini stranieri deportati.
 "28.000 bambini rapiti in Grecia".
 Seguono in sovrapposizione altre cifre che enumerano i soldati di diverse nazionalità deportati.
 Immagini di cartine geografiche raffiguranti Paesi del blocco orientale.
 In un paesaggio innevato un uomo tenta di scappare, inseguito da un altro armato che, alla fine, gli spara. Il fuggitivo cade a terra, nei pressi di un filo spinato. L'uomo armato gli si avvicina, assistendo ai suoi ultimi respiri.
 Facciata di un palazzo.
 Santini nella sua abitazione si lava, poi si siede a tavola a mangiare una zuppa di latte che la moglie gli serve.
 Immagini di luoghi all'aperto, in cui campeggia un campanile.
 FINE

Tribuna politica (1964)

Titoli di testa (Tribuna politica).
 All'interno di un'aula si sta svolgendo una riunione politica.
 Stalin ha una forte influenza sui suoi seguaci che non smettono di applaudire alla sua presenza.
 Stalin parla con soddisfazione dell'opera di eliminazione fatta nei confronti degli amici del capitalismo.
 Infine incita allo stacanovismo e parla della libertà religiosa.
 Successivamente il posto di Stalin viene preso da Malenkov, che contraddice la maggior parte delle cose dette da Stalin.
 Kruscev prende poi il posto di Malenkov e a sua volta tende a contraddire l'operato del leader precedente.
 Infine giunge Breznev che ancora una volta contraddice quanto detto prima.
 Alla fine della trasmissione compare un annunciatore che suggerisce di votare la Democrazia Cristiana.

Un comune di montagna (1960)

Titoli di testa (La S.P.E.S. presenta - Un comune di montagna - Realizzato da Rodolfo Isoardi - Sceneggiatura e commento di Gianni Romoli - Fotografia di Rodolfo Isoardi - Regia di Gian Giorobi).
 Panoramica su montagne e vallate. Alcuni paesi si trovano adagiati sulle rocce.
 Alcuni montanari camminano in solitudine tra i casolari. Un contadino lavora la terra, un altro raccoglie patate. Un bambino invece guida al pascolo la mucca della sua famiglia.
 Nelle strade di un paese camminano le donne come i carri trainati dai muli. Una donna trasporta del faglieame e un'altra si occupa di cucinare.
 Una famiglia si raduna attorno alla tavola per consumare insieme la cena e anche un gattino riceve la sua porzione di cibo.
 Immagini del Municipio.
 All'interno i paesani trovano risposta ad ogni dubbio. Nell'ufficio il dipendente risponde con gentilezza alle richieste della gente.
 Attorno ad un tavolo si riuniscono gli amministratori comunali. Vari primo piano dei partecipanti.
 Seguono immagini di montagne, di un fiume e di alcune centrali elettriche.
 In un paese si discute il Consiglio di valle.

Gli amministratori discutono in un clima sereno. Uno di loro controlla dei registri.
 Immagini di boschi. Alcuni bambini giocano in un prato.
 Il bestiame al pascolo.
 In uno stabilimento un veterinario si controlla lo stato sanitario del bestiame.
 Inquadratura esterna del Caseificio Cooperativo. All'interno gli addetti controllano il corretto funzionamento delle macchine.
 Il latte prodotto viene poi caricato sui camion per essere venduto.
 Panoramica su un campo. Inquadratura di un cartello: "Campo sperimentale".
 Un contadino lavora con una motofalciatrice.
 Alcuni operai lavorano per il miglioramento delle strade di collegamento.
 Altri per la costruzione di un acquedotto.
 Una donna raccoglie in un secchio l'acqua di una fontana.
 C'è poi chi lavora per la costruzione di una scuola.
 Inquadratura dell'edificio sede del "Convitto Alpino". I bambini entrano nel cancello.
 Nelle aule vengono seguiti dal maestro.
 Particolare di un cartello: "Scuola di Economia montana".
 Nell'aula i ragazzi vengono guidati all'apprendimento di un mestiere. Molti lavorano con il legno.
 Altri con i motori.
 Alcuni maestri insegnano loro a badare agli animali.
 Immagini di un cimitero.
 Inquadratura di un monumento eretto in memoria dei caduti della guerra.
 Varie immagini che mostrano i compaesani convivere serenamente; giocano a carte, chiacchierano, bevono e fumano insieme.
 Immagini di contadini al lavoro.
 primo piano di un contadino. Inquadratura di un gruppo di studenti.
 FINE

Un partito democratico e popolare (1963)

"1963"

Varie immagini della Camera.
 Titoli di testa (Un partito democratico e popolare - realizzato da Vincenzo Incisa).
 Immagini fotografiche della Camera.
 Immagini di Leone XIII, Enciclica Rerum Novarum.
 Lo speaker parla dell'appello di Crispi, del 1894, alle autorità ecclesiastiche per l'appoggio ai cattolici contro i socialisti.
 Immagini di stampa mostrano i contrasti del 1898. Il Generale Bava Beccaris spara alla folla.
 Soppressione di alcuni giornali. Inquadratura de "L'Azione", "Il Cittadino", "La Montagna", "La Patria", "Il Centro", "Il Risveglio".
 Ancora immagini di stampa dei fatti di Milano.
 Immagine fotografica di Don Luigi Sturzo.
 Inquadratura del giornale "La croce di Costantino".
 Si alternano immagini di stampa e video che mostrano gli scontri e i disagi della popolazione. Molti italiani lasciano il paese per raggiungere l'America.
 Varie immagini di repertorio che mostrano le condizioni della popolazione durante il governo Giolitti.
 Immagini della guerra.
 La questione di Fiume. Inquadratura di un manifesto: "Italia o morte. Italia o morte. Chi Fiume ferisce di Fiume perisce".
 Immagini di folla in piazza. Nasce la Confederazione Italiana dei Lavoratori.
 Il Senatore Merlin racconta la nascita del Partito Popolare nel 1919.
 Il manifesto fu scritto da Don Luigi Sturzo. Si alternano immagini di Don Sturzo e del documento.
 Infine primo piano di Merlin che racconta la firma del manifesto a casa Santucci a Roma.
 Immagini di contadini. La questione agraria illustrata su alcune testate giornalistiche.
 Intervista ad un anziano contadino che combatté al fianco di Miglioli.
 Una mano porta via la neve che copre la croce sulla tomba di Guido Miglioli.
 Immagini della casa dell'On. Spataro dove si riunivano i popolari.
 Mario Scelba parla della personalità di Don Luigi Sturzo.
 Inquadratura dei manifesti che illustrano i risultati delle elezioni politiche del 1919.
 Inquadratura del giornale "Il popolo nuovo" che sottolinea gli ottimi risultati del Partito Popolare alle elezioni.
 Continua il discorso del Senatore Merlin.
 Segue poi l'intervista a Mario Scelba.
 Immagini di repertorio; la marcia su Roma.
 Folla, immagini di strade. Lo speaker parla dell'assassinio di Giacomo Matteotti.
 Il Congresso di Torino. Immagini di Don Luigi Sturzo.

Parla il Senatore Tupini.
La nascita del Regime.
Adunata a Piazza Venezia. Mussolini parla alla folla dal balcone.
Immagini delle macerie della guerra. Incendi.
Sulle immagini di soldati in guerra lo speaker legge le lettere di due giovani partiti per la guerra.
Ancora la casa dell'On. Spataro. L'Onorevole ricorda gli incontri, avvenuti in casa sua, tra gli anziani membri del Partito Popolare e i giovani. Parla poi dell'opuscolo scritto da De Gasperi, in cui furono tracciate le prime direttive idee ricostruttive.
Immagini di partigiani. Lo speaker legge le lettere di due giovani partigiani condannati alla pena capitale.
Immagini della misera e della disperazione.
Poi la ricostruzione. La folla in piazza con le bandiere dell'Italia.
Firma del patto dell'Unità Sindacale.
I Congresso Nazionale del partito svoltosi a Roma nel 1946.
De Gasperi parla dalla tribuna. Applausi.
Immagini di De Gasperi che parla alla folla in piazza.
Referendum istituzionale.
Nasce la repubblica.
Assemblea costituente alla Camera.
Firma della Costituzione.
De Gasperi a Parigi per il trattato di pace. Parla dalla tribuna.
Ritorno di De Gasperi dagli Stati Uniti.
Varie immagini di De Gasperi e Sturzo.
FINE

Un voto inutile (1963)

Il protagonista del video è anche narratore della vicenda.
Titoli di testa (Un voto inutile).
Immagine di una campagna innevata.
Inquadratura di un nuovo albergo di cui si sta ultimando la costruzione.
Inquadratura di un piccolo fiume a ridosso delle case.
Inquadratura della piazza di un piccolo paese nelle Marche.
Nelle strade camminano alcuni passanti.
primo piano di Paolo Ricci, il contadino protagonista della vicenda.
L'uomo entra in un bar e si avvicina al bancone.
Al tavolo alcuni uomini giocano a carte. È giorno di elezioni e gli uomini cominciano a discutere delle preferenze politiche.
Uno di loro afferma che il voto è segreto mentre un altro chiede un parere a Paolo, chiamato dagli amici "il rosso" proprio a causa delle sue preferenze politiche.
Paolo afferma di votare per il PCI.
Immagini di alcune donne cinesi.
Inquadratura di Nikita Kruscev. Inquadratura di Palmiro Togliatti.
Immagini di Cuba.
Primo piano di Paolo. Appare molto pensieroso.
Si sta dirigendo alla sezione per votare, ma improvvisamente cambia idea e si allontana.
Immagini di militari cinesi.
La popolazione vive in una forte condizione di miseria.
Primo piano di Stalin. Immagini di una sfilata militare.
Morte di Stalin. Il titolo di una testata italiana annuncia la notizia.
Alcuni italiani si recano all'ambasciata russa per rendere omaggio al leader politico.
I medici che avevano curato Stalin vengono processati.
Paolo, ancora dubbioso, entra in un altro bar.
Siede davanti una stufa per scaldarsi, mentre i dubbi ancora lo pervadono.
Ottobre 1917. Immagini di Nikolaj Lenin.
Corteo funebre per la celebrazione della morte di Lenin.
Sfilata militare alla presenza di Stalin.
Ancora la morte di Stalin. La popolazione affronta una lunga coda per andare a rendere l'estremo saluto al leader politico.
In Ungheria vengono abbattuti i monumenti celebrativi di Stalin.
Immagini delle rivolte e delle guerriglie ungheresi.
Primo piano di Paolo ancora molto dubbioso.
Immagini delle rivolte a Berlino Est. Carri armati in mezzo alla folla.
Edificazione del muro di Berlino.
Primo piano di Paolo. Il protagonista si chiede cosa sia veramente la libertà. Immagini di cavalli al galoppo, stormi di

uccelli in cielo e un gruppo di bambini che gioca in un cortile.
Paolo continua a camminare pensieroso.
Immagini del periodo fascista. Ancora il problema della libertà.
Immagini delle campagne dove sono state edificate nuove abitazioni per i contadini.
Immagini di cantieri edili.
Varie inquadrature dei nuovi palazzi.
Immagini di strade, ferrovie e porti dove transitano nuovi e moderni mezzi di trasporto.
Immagini di cantieri ed industrie.
Inquadratura dell'entrata del seggio. Paolo saluta un conoscente.
Camera car che mostra alcune famiglie durante un pic-nic. Alcune coppie invece si allontanano a bordo di una scooter.
Primo piano di Paolo. Alla fine decide di votare per la DC. Con la matita pone una croce sullo scudo crociato.
FINE
Scudo Crociato.

Una città da salvare (1964)

Fotografie di Torino all'inizio del XX secolo.
Riprese aeree di Torino. Palazzi molto alti e strade costituiscono il paesaggio. Esterno della Fiat.
Autotreno carico di macchine. Decine di automobili parcheggiate nei piazzali della Fiat.
Traffico in una strada della città. Un cartellone pubblicitario mostra un bambino che tiene le mani sulle orecchie e la scritta: "Basta col rumore".
Esterni di fabbriche.
Stazione ferroviaria. Operai pendolari arrivano a Torino in treno. La maggior parte di essi durante il viaggio dorme.
Scesi dal treno, si recano alla fermata dell'autobus per raggiungere il posto di lavoro.
Baracche dove alloggiano molti degli operai che si sono trasferiti dal sud Italia. Gli interni sono sporchi e fatiscenti
Donne e bambini all'esterno delle baracche.
Esterno della struttura in cui si svolgono le mostre. Monorotaia di Italia '61. Palazzine della mostra delle Regioni in evidente stato di abbandono. Interno del Palazzo di Nervi anche questo in stato di incuria.
Targa esterna dell'ospedale San Giovanni. Immagini fisse dell'interno dell'ospedale dove i malati sono sistemati su lettighe nei corridoi e nei bagni.
Animali vengono portati al mattatoio.
Lavori per la ricostruzione del Teatro Regio.
Inq di Giovanni Carlo Anselmetti, sindaco di Torino e di alcuni assessori della città.
Fotografia di Giovanni Agnelli, Alberto Pirelli, Giuseppe Bianchi e Vittorio Valletta. Altre foto di Giovanni Agnelli in una delle sue macchine e durante delle uscite pubbliche.
Operai attendono davanti alla fabbrica che i cancelli vengano aperti. Molti di loro sono in bicicletta o in motorino e tengono in bocca il loro documento di riconoscimento per l'identificazione all'entrata.
Interni di fabbriche. Operai a lavoro nella catena di montaggio.
Carabinieri controllano i manifestanti durante uno sciopero degli operai della RIV.

Una guida stabile e sicura (1964)

Titoli di testa (Una guida stabile e sicura).
Immagini di bambini e bambine all'uscita dalle scuole.
In strada anche giovani ragazzi e ragazze.
Tre giovani ammirano il panorama circostante dal tettino della macchina.
Inquadratura aerea dell'autostrada del sole.
Varie immagini dell'autostrada.
Le zone circostanti sono ricche di verde e racchiudono alcuni piccoli paesi.
Inquadratura di alcuni palazzi e di torri che ne testimoniano l'importanza artistica e culturale.
Nella piazza di un paese alcuni anziani chiacchierano seduti al tavolo del bar.
primo piano di alcuni anziani.
Interviste ad alcuni passanti. Si chiede cosa ne pensano del comunismo.
Immagini di una strada dove transitano numerosi mezzi di trasporto.
Varie immagini di case.
Nei campi lavorano numerosi contadini.
Alcuni contadini utilizzano macchine agricole.
Immagini di impianti industriali.
All'interno dell'Italsider gli uomini lavorano a stretto contatto con le macchine.
Inquadratura della fontana di Piazza Navona a Roma.
Panoramica sulla città.
Inquadratura dei Fori Imperiali.
Panoramica su Piazza del Popolo.

Immagini di grandi palazzi di periferia.
Nelle strade giocano i bambini.
Nel centro di Roma le strade sono intasate dal traffico.
Numerosi pedoni affollano le strade e i tram.
Un bambino gioca con dei modellini di automobili. Immagini di un parco. Un altro bambino insegue la palla. Le mamme e le nonne osservano i loro piccoli sedute sulle panchine. Passano il tempo leggendo o facendo la maglia.
Immagini di un mercato. I banchi di fiori e di frutta.
Seguono varie immagini di palazzi moderni alternate a quelle di strade ed autostrade.
Due sposi escono dalla chiesa.
Alcuni bambini fanno il girotondo.
Un contadino raccoglie il grano.
Costruzione di strade.
FINE
Titoli di coda (A cura della SPES CENTRALE della DC).

Una storia da ricordare (1958)

"Autunno 1956".
Le case di Budapest, Berlino e Poznan.
Immagini dell'incontro tra soldati russi ed americani. Sorridono e si abbracciano.
Parlamento Italiano. Immagini di Alcide De Gasperi e Palmiro Togliatti.
Manifestazioni di piazza.
De Gasperi al Quirinale. Immagini di Togliatti.
De Gasperi parla alla folla.
Immagini di operai che giungono in cantiere.
Altri operai lavorano alla costruzione di nuove abitazioni.
Altri ancora forniscono manodopera nelle industrie.
I nuovi treni.
Una cartina geografica mostra come l'espansione dell'influenza sovietica sui paesi dell'Europa orientale.
Immagini di una parata militare in Russia.
Il popolo sovietico subiva il regime impostogli.
Vari primi piani di anziani e donne.
Inquadratura del Duomo a Milano.
Seguono nuovamente immagini di impianti industriali.
Immagini della fiera di Milano. Una moltitudine di gente è accorsa ad assistere alla manifestazione.
Un'altra fiera si svolge a Poznan, in Polonia. Le immagini stridono con quelle della fiera di Milano.
Rivolta operaia a Poznan.
Sullo schermo appaiono i primo piano di Viaceslav Molotov, di Nikolay Bulganin, di Sergej Scepilov, di Nikita Kruscev.
Alcuni quotidiani italiani annunciano la morte di Stalin.
Immagini del XX Congresso del Partito Comunista Sovietico. Kruscev parla dalla tribuna.
Varie immagini del popolo. Ancora la rivolta di Poznan. I giovani tirano sassi contro i carri armati.
Immagini di Wladyslaw Gomulka, uscito dal carcere diventa nuovamente il Segretario del Partito Comunista Polacco.
Immagini del Cardinale Viscinskij che torna a Varsavia. La folla lo accoglie con grande calore.
Viscinskij parla con dolcezza a numerosi bambini. Poi, dal balcone, benedice la folla che lo stava attendendo.
Immagini delle campagne meridionali dell'Italia. Un contadino percorre una strada con il suo carro trainato da un asino.
Varie immagini che ritraggono le abitudini delle famiglie agricole.
Immagini di un piccolo agglomerato di case di campagna appena costruite.
Le macerie delle case di Budapest.
Il popolo distrugge i simboli del regime che li ha sottomessi.
Nella città tornano i carri armati.
Immagini di profughi che abbandonano la patria, anche a piedi.
I loro volti segnati dalla disperazione.
Il Segretario del Partito Comunista Sovietico decide di allontanare ogni concorrente che potesse arrivare al controllo del potere.
I vari primo piano delle personalità politiche vengono segnate con una x bianca (Georgij Malenkov, Molotov, Scepilov, Georgij Kostantinovic Zhucov).
"L'Unità" dà la notizia.
Immagini del Parlamento in Italia.
Le nuove leggi: "Corte Costituzionale, Proroga del piano Fanfani casa, Legge per la piccola proprietà contadina, Assistenza malattia per i coltivatori diretti, Consiglio nazionale dell'economia e del lavoro, Pensione ai contadini, Legge sull'apprendistato, Proroga della cassa del mezzogiorno, Assistenza malattia per gli artigiani, Ratifica del

mercato comune e dell'Euratom, Legge per il completamento della riforma agraria".
Inquadratura della Libreria Rinascita. Inquadratura dell'insegna Via delle botteghe oscure.
Lo speaker sottolinea che in quel periodo 11 iscritti non rinnovarono la tessera del P.C.I.
Primo piano di Antonio Giolitti, Eugenio Reale, Furio Diaz, Vezio Crisafulli, Natalino Sapegno, Italo Calvino. Questi uomini furono tutti o dimissionari o vennero cacciati dal partito.
Immagini di Togliatti.
Le madri dei giovani morti nelle rivolte ungheresi, piangono i figli scomparsi.
Un prete benedice le bare. Sui alcuni gradini vengono accese delle candele.
FINE

Uomini su automobili (1952)

Varie inquadrature di una macchina sportiva italiana.
Si sente una voce femminile. È la macchina che parla presentandosi agli spettatori.
Questa voce narrerà l'intera vicenda.
Immagine della macchina in corsa.
Inquadratura di una nave.
Inquadratura di una città americana. I palazzi sono quasi tutti grattacieli.
Inquadratura di varie strade trafficate.
Una macchina si ferma davanti all'entrata di un ospedale. L'infermiera accorre dall'interno per portare aiuto.
All'interno di una sala operatoria una donna ha appena dato alla luce un bambino.
Immagine della famiglia qualche anno dopo. Stanno salendo in macchina.
Il bambino è ormai diventato un ragazzo e velocemente salta all'interno dell'auto dei suoi amici.
Lo stesso ragazzo è poi alla guida di una macchina. Accanto a lui siede la sua fidanzata. Il giovane ferma l'auto e bacia la ragazza.
Inquadratura dei due giovani che escono da una chiesa dopo essersi sposati.
Rincorsi dagli amici che gli tirano il riso i due entrano velocemente nell'auto.
Inquadratura di un'ambulanza in corsa a sirene spigate.
Ancora l'immagine dell'ospedale.
Il giovane è diventato papà di due gemelli.
Alcune immagini testimoniano le strane abitudini americane che permettono agli automobilisti di rimanere sempre in auto.
Prima una cameriera posiziona un vassoio pieno di viveri sullo sportello di un'auto, poi l'immagine di una banca in cui è possibile effettuare operazioni rimanendo in macchina e infine un drive-in.
Alcune immagini mostrano l'evoluzione del mercato automobilistico grazie all'intuizione fordiana della catena di montaggio.
Immagini di alcune fabbriche.
Inquadratura di alcuni dipendenti seduti alla mensa.
Immagini di uno sciopero all'interno di una fabbrica.
Incontro tra vertici e sindacati.
Immagini di una concessionaria di automobili.
Inquadratura di una macchina. Il venditore sostituisce il prezzo dell'auto con uno più basso.
Le auto sono molto pubblicizzate; dai giornali alla tv, passando per i cartelloni stradali e gli spot radiofonici.
Immagini di alcune macchine usate. Il prezzo si abbassa notevolmente.
Un uomo compra un nuovo modello di auto dando indietro la sua.
Questa a sua volta viene scelta da un uomo che vende la sua vecchia auto per acquistare la nuova.
La catena continua permettendo anche agli acquirenti con meno possibilità economiche di scegliere una macchina migliore della propria.
Inquadratura di una pompa di benzina.
Inquadratura di auto.
Immagini di un fabbrica.
Una famiglia giunge in campagna con la sua auto.
L'audio si interrompe qualche secondo prima della fine del filmato.
FINE

Vecchio e nuovo nelle campagne (1964)

Titoli di testa
Rep 1915, scene della prima guerra mondiale.
Fotografie di: manifestazioni postbelliche, fascisti, Benito Mussolini. Soldati italiani combattono in Africa. Benito Mussolini incontra Adolf Hitler. Immagini della seconda guerra mondiale.
Rep immagini della guerra partigiana. Fotografia di Palmiro Togliatti e Pietro Nenni.
Cariche della polizia contro i dimostranti durante una manifestazione per la riforma agraria. Fotografia di Alcide De Gasperi, Luigi Einaudi, Giuseppe Pella, Guido Gonella.

L'occupazione delle terre in Sicilia. Corteo di contadini siciliani in bicicletta e sui muli, bandiere rosse, bambini.
 Fotografia di contadini morti.
 Camera car da un treno sulla campagna siciliana, le tubature di un impianto per l'irrigazione.
 Intervista a un coltivatore di tabacco sui problemi e sui costi dell'irrigazione; pan della piantagione di tabacco; inq canale di irrigazione; pan di tubi di irrigazione vuoti.
 Intervista a Dino Bussei, dirigente della cooperativa "Scala sociale" di Prato di Correggio (Reggio Emilia) sul problema dei finanziamenti pubblici.
 Un camion pieno di bestiame arriva in una grande azienda agraria; i mandriani fanno scendere i bovini e li spingono in un recinto.
 Il contadino Francesco Carlesi mentre lavora nel suo piccolo podere; da un camion fermo sull'aia viene scaricato un vitello acquistato dal contadino; Carlesi paga in contanti il venditore.
 Intervista a una persona non identificata sugli effetti della politica agraria nella provincia di Matera.
 Interni, macchine agricole in un magazzino della Federconsorzi.
 Interviste ad un viticoltore e ad un allevatore meridionali.
 Inq varie di Gaetano "il Paganese", uno speculatore del salernitano che acquista a basso prezzo pomodori dai contadini; un momento delle trattative con un piccolo agricoltore.
 Alcune braccianti raccolgono pomodori.
 Intervista a un viticoltore meridionale.
 Esterni, inq cumulo di cassette di pomodori nel cortile di un'industria conserviera. Interni, operaie al lavoro; barattoli di pomodori scorrono sui nastri trasportatori.
 Interni, uno stabilimento per la lavorazione della barbabietola da zucchero. Un operaio stipa sacchi di zucchero in un magazzino.
 Pan di un terreno incolto; canneti, rane nell'acquitrino, mandria di bufale al pascolo.
 Donne raccolgono olive.
 Interni, intervista a Franco Fichera, dirigente dell'Alleanza Contadini di Salerno, sulle lotte contro i contratti di colonia.
 Esterni e interni di una grotta, trasformata in casa contadina in Basilicata; pareti di pietra, poveri arredi e attrezzi da cucina; due donne e un bambino.
 Interviste a mezzadri toscani che abbandonano la loro terra a causa della mancanza di acqua, pan dell'azienda agraria in stato di abbandono; inq della stalla vuota.
 Vedute di un paese della Toscana abbandonato dai contadini; interni ed esterni delle case vuote e in rovina; pan delle campagne con i poderi abbandonati.
 Inq varie e pp di emigranti in treno (dormono, mangiano, guardano dal finestrino).
 Inq varie di Carmela Amato, moglie di un emigrante, mentre lavora nei campi e durante le faccende domestiche. Il treno degli emigranti arriva in Germania; gli emigranti camminano sui marciapiedi della stazione trasportando valige legate con lo spago.
 Pisticci (MT), una manifestazione pro riforma agraria, comizio davanti alla Camera del lavoro.
 Interni, assemblea nazionale dei delegati dei lavoratori della terra.
 Comizio di Agostino Novella nella piazza gremita di un paese meridionale; inq varie dei contadini presenti
 Camera car e pan di un frutteto.
 Panoramica di Policoro (MT), baracche dei salariati ai piedi del castello. Interni, interviste ad assegnatari delle terre dell'Ente di riforma; interni case. Esterni, pan di un campo coltivato; silos, covoni.
 Latteria sociale emiliana; i contadini portano i bidoni del latte in bicicletta o con carri. Interni, fasi della lavorazione del latte; produzione di formaggio grana; inq varie della stalla sociale; intervista a un dirigente della cooperativa.
 Uccisione di bovini in un mattatoio sociale di Reggio Emilia. La lavorazione della carne. Fabbrica di carne in scatola
 Un socio della cooperativa si consulta con il veterinario della coop; interni, il mulino della cooperativa; intervista a un dirigente della cooperativa.
 Sciopero dei braccianti meridionali, corteo, comizio.
 Contadini durante la vendemmia, trattori.
 Un corteo di braccianti e contadini padani; alcuni trattori escono dall'aia di una casa colonica; uomini, donne e bambini sfilano con bandiere rosse e cantando "L'Internazionale".

Viva l'Unità (1949)

Inq di edicole; locandine e pubblicità appese; persone che comprano giornali.
 Uno strillone al lavoro.
 Inq di un uomo seduto, di spalle, che legge L'Unità.
 Una rotativa in funzione.
 I diffusori de L'Unità escono da una sezione con in mano le copie del giornale.
 Inq dei diffusori in azione nelle strade di una cittadina.
 Diffusori de L'Unità vendono il giornale nelle vie di Firenze; inq di Santa Maria del Fiore; inq di Alfredo Mazzoni, segretario della Federazione comunista fiorentina, mentre diffonde il giornale.
 Inq dei diffusori in azione a Torino; Celeste Negarville vende il giornale.
 Amici de L'Unità nelle strade di Milano e sotto al Duomo.

Diffusori camminano sul ponte dell' Angelo a Roma; i diffusori escono dalla sezione Ludovisi; diffusione in un cortile e in un mercato rionale.

Vota per questo vota per quello (1951)

Attacchini che affiggono in fila i manifesti della Dc. Cartelli che si susseguono in sequenza alternata con scritte "Vota per questo", "Vota per quello". Striscioni "Vota Fronte Popolare", automezzi imbandierati. Cortei di gente in attesa di entrare alle urne.

Manifesti del Fronte Democratico Popolare "Libertà o il Baffone", gente che imbuca la propria scheda nell'urna Spoglio dell'urna e conteggio dei voti.

Insegne luminose dove scorrono i risultati delle elezioni di Berlino Ovest proiettate al di là del muro. Immagini di Berlino Est. Gente che si reca alle urne.

Dettaglio sul braccio bloccato di un elettore della RDT che ha appena votato per il No. PP di una scheda elettorale italiana per le amministrative.

Panoramica di un paese montano sardo con i cittadini che si recano a votare. Descrizione della scheda per le elezioni provinciali e comunali.

Interno di una cabina elettorale. Sequenza di elettori al voto.

Movimento verticale della mdp di una piazza, passanti che camminano tra volantini che svolazzano sparsi.

Susseguirsi in dissolvenza di manifesti recanti le scritte "Vota per questo", "Vota per quello", "Vota per chi ti pare", "Ma vota". Manifesto del comitato civico.

X Congresso nazionale del Pci (1962)

Titoli di testa.

Esterni, facciata del Palazzo dei Congressi.

Interni, totale della sala gremita, delegati, giornalisti, delegazioni straniere: inq Dolores Ibarruri, Blas Roca (Cuba), Roland Leroy (Pcf); Frol Romanovich Kozlov e Boris Ponomarev (Pcus).

Entra Palmiro Togliatti seguito da Giancarlo Pajetta.

Apri i lavori Armando Cossutta (segretario della Federazione milanese).

Panoramica sul tavolo della presidenza, inq Togliatti, Pajetta, Mauro Scoccimarro, Enrico Berlinguer, Giorgio Amendola, Umberto Terracini, Emilio Sereni, Pietro Ingrao, Arturo Colombi, Antonio Roasio, Luciano Romagnoli, Agostino Novella; carrellata sui banchi dei delegati stranieri; i presenti applaudono Dolores Ibarruri, la "pasionaria".

Relazione di Togliatti (parzialmente con sonoro originale), pan della sala gremita, inq Renato Guttuso, Vittorio Foa, Carlo Levi, Riccardo Lombardi, Sandro Pertini, applausi. Al termine dell'intervento, Togliatti viene salutato da diversi delegati italiani e stranieri, fra cui Ibarruri.

Interventi dei delegati stranieri, parlano, fra gli altri, Leroy e Kozlov (oversound); inq varie dei congressisti che applaudono; inq, in secondo piano, Emanuele Macaluso; al termine dell'intervento Kozlov consegna a Togliatti una bandiera rossa con dedica, dono del Pcus al Congresso.

Facciata del Palazzo dei Congressi; foto dei congressisti e della rassegna stampa.

Pan della sala gremita, interventi del delegato cinese Chao Hi Ming (oversound) di Blas Roca e Ibarruri (son orig); inq in secondo piano Nicolae Ceausescu, Camilla Ravera e Ugo Pecchioli.

Pan sulla sala e sulla tribuna stampa; delegazioni varie raggiungono la presidenza.

Interventi in successione di: Alessandro Natta, Pajetta, Sereni, Berlinguer, Nilde Iotti, Cesare Luporini, Novella, Giulio Cerreti (presidente Legacoop), Achille Occhetto.

Parlano alcuni delegati operai.

Interventi di Guttuso, Lombardi, Scoccimarro, Terracini, Ingrao, Longo e Amendola.

Scambio di doni fra le varie delegazioni, inq Giorgio Napolitano e, in sec piano, Pietro Secchia; Blas Roca offre a Togliatti una scatola di sigari Avana.

Vengono lanciati palloncini con il simbolo della pace; una delegazione di operai regala al congresso un quadro

Relazione di chiusura di Togliatti.

Berlinguer legge lo statuto, i delegati votano.

Interventi di Aniello Coppola (condirettore de l'Unità) e Mario Alicata, panoramica dei congressisti che applaudono.

14 luglio (1948)

Titoli di testa.

Tre abitanti del Mezzogiorno italiano si recano presso la sede del Pci a Roma. Lungo la strada comprano una copia del giornale, percorrono le strade del centro fino ad arrivare a via delle Botteghe Oscure.

Interno della sede del Pci. I tre visitatori chiedono di poter parlare con Palmiro Togliatti.

Immagine di un paese del Meridione. A causa della mancanza di un ponte, gli abitanti sono costretti ad attraversare il fiume con le barche. Inq del paese e dei suoi abitanti.

Agricoltori si riuniscono nei campi per discutere e per raccogliere i soldi per inviare dei loro portavoce a Roma e parlare con Palmiro Togliatti.

I tre cittadini meridionali si recano alla sede de "l'Unità" per protestare poiché il quotidiano non è distribuito

regolarmente nel loro paese.

Interno della sede centrale del quotidiano. I tre visitatori vengono accolti dal portiere il quale annuncia loro che presto potranno parlare con il redattore.

Prima pagina di un'edizione de "l'Unità".

Insurrezione di partigiani contro il fascismo.

Titoli de "l'Unità" in cui si annuncia la nascita della Repubblica.

Contadini nei campi falciano il grano. Mondine raccolgono il riso.

Esterni di fabbriche. Operai si recano al lavoro in bicicletta.

Lavoratori manifestano a causa dei salari troppo bassi. Comizio di Palmiro Togliatti.

Alla sede de "l'Unità" arriva la notizia dell'attentato a Togliatti.

Fermo immagine di Togliatti ricoverato in ospedale.

Al diffondersi della notizia, i cittadini di Roma si riversano nelle strade per dimostrare il loro disappunto riguardo l'attentato a Togliatti.

Immagini di alcune vie e piazze di Roma vuote.

Sciopero generale in diverse città italiane; immagini di lavoratori con le braccia ferme e altri che manifestano nelle strade e radunano nei luoghi di lavoro.

Interno vuoto dell'ufficio di Togliatti.

Togliatti fa una dichiarazione dal letto d'ospedale per rassicurare i cittadini sul proprio stato di salute.

Una volta ritornati al loro paese i tre delegati raccontano ai loro compaesani l'esperienza di Roma.

Una volta uscito dall'ospedale, Togliatti si riposa nella sua villa dove riceve la visita di Luigi Longo, Pietro Secchia e Edoardo D'Onofrio. I quattro poi giocano a scacchi in giardino.

Dettaglio bandiere comuniste; manifestanti con le bandiere.

Fonti

Documentari cinematografici

Accadde a Sopradisotto (1950)
Ad ogni costo! (1953)
Alcide De Gasperi (1958)
Alluvione nel Polesine (1952)
Appello di Palmiro Togliatti agli elettori (1963)
Belle ma false (1958)
Berlino 17 giugno - Resoconto dell'insurrezione operaia per la libertà (1956)
Buon lavoro, Italia! (1959)
Caro...amico (1962)
Carosello elettorale (1960)
Carrellate sul viterbese (post 1955)
Cartoons (1960)
Che accade laggiù? (1952)
Cinegiornale siciliano (1959)
Cinegiornale Spes n° 1 (1955)
Cinegiornale Spes n° 2 (1955)
Cinegiornale Spes n° 3 (1955)
Cinegiornale Spes n° 4 (1955)
Cinegiornale Spes n° 5 (1956)
Cinque anni difficili (1958)
Come si vota (1953)
Considerazioni di Eduardo (1948)
Da Stalin a Kruscev (1956)
Distensione sì, comunismo no (1960)
Gioventù in marcia (1949)
Gli acrobati della menzogna (1956)
Gli anni felici (1963)
Gli anni felici continueranno (1963)
Gli uomini vogliono la pace (1958)
Gli uomini vogliono vivere (1958)
Gronchi nell'Unione Sovietica (1959)
I campionissimi (1958)
I fatti di Modena (1950)
I morti di Reggio Emilia (1960)
Idolo infranto (1956)
Ieri, oggi, domani (1960)
Il compagno Gnocco Allocco (1958)
Il futuro è già cominciato (1958)
Il miracolo per tutti (1963)
Il prezzo del miracolo (1963)
Il salto nel buio (1962)
Il trucco c'è e si vede (1959)
Il viaggio della speranza (1963)
La Dc merita fiducia (1960)
La lotta per la democrazia continua (1956)
La marcia per la pace (1962)
La missione del "Timiriazev" (1952)
La via della libertà (1951)
La via sicura (1963)
L'altra faccia del miracolo (1963)
Lettere dalla prigione (1958)
L'Italia con Togliatti (1964)
L'Italia va meglio. Due anni di vita italiana 1958-1960 (1960)
L'ora della verità (1956)
Lunedì di Pasqua (1956)
Modena una città dell'Emilia rossa (1950)
Milano 1959 (1959)

Milioni di lettori - Centomila diffusori (1949)
Nasce una speranza (1952)
Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato (1949)
Noi italiani d'America (1952)
Pace, lavoro e libertà (1951)
Perché dobbiamo difenderci (post 1950)
Perché la rinascita continui (1959)
Progresso senza avventure (1958)
Può capitare da noi (1949)
Ricordo di Alcide De Gasperi (1964)
Sicilia all'addritta (1959)
Strategia della menzogna (1948)
Teatro n° 15 - Prova Modugno (1964)
Togliatti e Guttuso ai siciliani (1963)
Togliatti è ritornato (1948)
Traguardo (1963)
Tre anni di storia (1960)
Tre anni dopo (1956)
Trent'anni dopo (1951)
Tribuna politica (1964)
Un comune di montagna (1960)
Un partito democratico e popolare (1963)
Un voto inutile (1963)
Una città da salvare (1964)
Una guida stabile e sicura (1964)
Una storia da ricordare (1958)
Uomini su automobili (1952)
Vecchio e nuovo nelle campagne (1964)
Viva l'Unità (1949)
Vota per questo vota per quello (1951)
X Congresso nazionale del Pci (1962)
14 luglio (1948)
21 agosto 1964 (1964)

Riviste e quotidiani

«Bianco e Nero»: n. 7, Luglio 1949; n. 1, Gennaio 1962; n. 1-2, Gennaio-Febbraio 1963; n. 12, Dicembre 1963; n. 8-9, Agosto-Settembre 1964; n. 1-2, Gennaio-Aprile 2001.

«Cinema»: n. 35, 30 Marzo 1950; n. 50, 15 Novembre 1950; n. 53, 30 Dicembre 1950; n. 58, 15 Marzo 1951; n. 78, 15 Gennaio 1952; n. 104, 28 Febbraio 1953; n. 127, 15 Febbraio 1954; n. 133, 15 Maggio 1954; n. 135, 10 Giugno 1954; n. 156, 10 Dicembre 1955.

«Cinema Nuovo»: n. 1, 15 Dicembre 1952; n. 7, 15 Marzo 1953; n. 8, 1 Aprile, 1953; n. 23, 15 Novembre 1953; n. 55, 25 Marzo 1955; n. 70, 10 Novembre 1955; n. 62, 10 Luglio 1955; n. 72, 10 Dicembre 1955; n. 113, 1 Settembre 1957; n. 119, 1 Dicembre 1957; n. 161, Gennaio-Febbraio 1963; n. 168, Marzo-Aprile 1964; n. 174, Marzo-Aprile 1965; n. 181, Maggio-Giugno 1966.

«Filmcritica», n. 2, Gennaio 1951.

«Il Nuovo Spettatore»: n. 12, 1989; n. 6, 2002.

«Corriere della sera», 28 febbraio 2007.

«la Repubblica», 6 luglio 2005.

Siti Internet

aamod.archivioluca.com/archivioluca/aamod
www.archividc.it
www.cinemadipropaganda.it

Bibliografia

- AA. VV., *Cinema e cattolici*, Padova, Lice, 1962.
- AA. VV., *Cinema e cattolici in Italia*, Massimo, Milano, 1974.
- Ajello Nello, *Intellettuali e Pci 1944-1958*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1979.
- Ambrosini Maurizio, Cardone Lucia, Cuccu Lorenzo, *Introduzione al linguaggio del film*, Roma, Carocci, 2003.
- Andreucci Franco, *Falce e martello. Identità e linguaggi dei comunisti italiani fra stalinismo e guerra fredda*, Bologna, Bononia University Press, 2005.
- Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, *Annali 1. A proposito del film documentario*, Roma, 1998.
- Id., *Annali 2. Vent'anni*, Roma, 1999.
- Id., *Annali 4. Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda*, Roma, 2002.
- Argentieri Mino, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974.
- Id., *L'occhio del regime*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Associazione nazionale autori cinematografici (Anac), *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, Roma, 1966.
- Baldelli Pio, *Politica culturale e comunicazioni di massa*, Pisa, Nistri-Lischi, 1968.
- Ballini Pier Luigi, Ridolfi Maurizio (a cura di), *Storia delle campagne elettorali in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Baravelli Andrea, *Propagande contro. Modelli di comunicazione politica nel XX secolo*, Roma, Carocci, 2005.
- Barrera Giulia, Tosatti Giovanna (a cura di), *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, Roma, 2007.
- Bassotto Camillo (a cura di), *Il film per ragazzi e il documentario a Venezia 1949-1968*, Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 1968.
- Bernagozzi Giampaolo (a cura di), *Il cinema allo specchio: appunti per una storia del documentario*, Bologna, Patron, 1985.
- Id., *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, Firenze, La Casa Usher, 1980.
- Bernardini Aldo, Frosali Sergio, Torri Bruno, *La censura del mercato*, Venezia, Marsilio, 1975.
- Bordoni Carlo, *Società e cultura di massa negli anni del centrismo*, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1981.
- Bertozzi Marco (a cura di), *Annali 8. Schermi di pace*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 2006.

- Id., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Bordoni Carlo, *Società e cultura di massa negli anni del centrismo*, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1981.
- Brunetta Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003.
- Id., *Storia del cinema italiano. Dal Neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, vol. 3, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- Canals Salvatore, *La Chiesa e il cinema*, Ente dello Spettacolo, Roma, 1961.
- Carpi Fabio, *Cinema italiano del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1966.
- Casetti Francesco, Di Chio Federico, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 2009.
- Cavallo Pietro, *La storia attraverso i media. Immagini, propaganda e cultura in Italia dal Fascismo alla Repubblica*, Napoli, Liguori, 2002.
- Id., Frezza Gino (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, Napoli, Liguori, 2004.
- Id., Iaccio Pasquale, *L'immagine riflessa. Fare storia con i media*, Napoli, Liguori, 1998.
- Colarizi Simona, *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1994.
- Id., *Storia del Novecento italiano. Cent'anni di entusiasmo, di paure, di speranza*, Milano, BUR, 2005.
- Consiglio Dario, *Il Pci e la costruzione di una cultura di massa. Letteratura, cinema e musica in Italia (1956-1964)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2006.
- Dané Carlo (a cura di), *Parole e immagini della Democrazia Cristiana in quarant'anni di manifesti della SPES*, Roma, b&b, 1985.
- D'Attorre Pier Paolo (a cura di), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1991.
- De Luna Giovanni, *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- Id., *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- Democrazia Cristiana, *La propaganda politica*, Ufficio Centrale Formazione, Roma, 1964.
- Di Nolfo Ennio, *Le paure e le speranze degli italiani (1943-1953)*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986.
- Di Nucci Loreto, Galli della Loggia Ernesto (a cura di), *Due nazioni. Legittimazione e delegittimazione nella storia dell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- Dipartimento per l'informazione e l'editoria della Presidenza del Consiglio dei Ministri, *Per immagini. Gli audiovisivi prodotti dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri 1952-1995*, Roma, 1995.
- Eugeni Ruggero, Viganò Dario E. (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, EdS, Roma, 2006.

- Facchi Paolo (a cura di), *La propaganda politica in Italia. Problemi della società italiana*, Bologna, Il Mulino, 1960.
- Falabrino Gianluigi, *I comunisti mangiano i bambini. La storia dello slogan politico*, Milano, Vallardi, 1994.
- Ferro Marc, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Fiorentino Giovanni (a cura di), *Luci del Sud*, Castellammare di Stabia, Eidos Editore, 1995.
- Flores Marcello (a cura di), *Il Quaderno dell'attivista: ideologia, organizzazione e propaganda nel PCI degli anni Cinquanta*, Milano, G. Mazzotta, 1976.
- Id., *L'immagine dell'Urss: l'Occidente e la Russia di Stalin (1927-1956)*, Milano, Il Saggiatore, 1990.
- Frabotta Maria Adelaide, *Il governo filma l'Italia*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Galloni Giovanni, *Una proposta culturale della Democrazia Cristiana*, Roma, Cinque lune, 1976.
- Giovagnoli Agostino, *La cultura democristiana tra Chiesa cattolica e identità italiana*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1991.
- Id., *Le premesse della ricostruzione. Tradizione e modernità nella classe dirigente cattolica del dopoguerra*, Milano, Nuovo istituto editoriale italiano, 1982.
- Giraldi Massimo, Bove Laura (a cura di), *Marcello Baldi. Cinema, cattolici e cultura in Italia*, Trento, Fondazione Museo storico del Trentino, 2011.
- Grierson John, *Documentario e realtà*, (a cura di Fernaldo Di Giammatteo), Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1950.
- Gruppi Luciano (a cura di), *Togliatti. La politica culturale*, Roma, Editori Riuniti, 1974.
- Gundle Stephen, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, Firenze, Giunti, 1985.
- Iaccio Pasquale (a cura di), *Antologia di cinema e storia. Riflessioni, testimonianze, interpretazioni*, Napoli, Liguori, 2011.
- Id., *Cinema e Mezzogiorno*, in *Storia del Mezzogiorno*, vol. XIV, Napoli, Edizione del sole, 1992.
- Id., *Cinema e storia*, Napoli, Liguori, 2000.
- Id. (a cura di), *La storia sullo schermo: il Novecento*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2004.
- Isnenghi Mario (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia Unita*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1996.
- Id., Lanaro Silvio (a cura di), *La Democrazia Cristiana dal fascismo al 18 aprile*, Venezia, Marsilio, 1978.
- Lepre Aurelio, *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1943 al 1998*, Bologna, il Mulino, 1999.
- Lizzani Carlo, *Il cinema italiano 1895-1961*, Firenze, Parenti, 1953.
- Malgeri Francesco (a cura di), *Storia della Democrazia cristiana*, Roma, Cinque Lune, 1987.
- Manoukian Agopik, *La presenza sociale del PCI e della DC*, Bologna, il Mulino, 1969.

- Marrani A. (a cura di), *Guide del propagandista. Fascicolo 1: la propaganda*, Democrazia Cristiana, Segreteria S.P.E.S., Servizio Propaganda, Roma, 1946.
- Melorio Fabrizio, *Il fondo SPES dell'archivio della Democrazia*, Roma, 1995.
- Micciché Lino, *Studi su dodici sguardi d'autore*, Torino, Lindau, 1995.
- Mignemi Adolfo (a cura di), *Tra fascismo e democrazia. Propaganda politica e mezzi di comunicazione di massa*, Istituto storico della Resistenza in provincia di Novara "P. Fornara", Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1995.
- Misler Nicoletta, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Milano, G. Mazzotta, 1973.
- Monteleone Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2001.
- Nepoti Roberto, *Storia del documentario*, Bologna, Patron, 1988.
- Nichols Bill, *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro, 2006.
- Novelli Edoardo, *C'era una volta il Pci. Autobiografia di un partito attraverso le immagini della sua propaganda*, Roma, Editori Riuniti, 2000.
- Id., *La turbopolitica. Sessant'anni di comunicazione politica e di scena pubblica in Italia: 1945-2005*, Bergamo, BUR, 2006.
- Ortoleva Peppino, *Cinema e Storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991.
- Paulon Flavia (a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia. Tendenze ed evoluzioni del film (1946-1956)*, Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1956.
- Perniola Ivelise, *Oltre il Neorealismo: documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Ragusa Andrea, *Profilo di storia della comunicazione politica in Italia*, Manduria-Bari-Roma, Piero Lacaita Editore, 2008.
- Ridolfi Maurizio (a cura di), *Propaganda e comunicazione politica. Storia e trasformazioni nell'età contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- Romano Luca, Scabello Paolo (a cura di), *C'era una volta la Dc. Breve storia del periodo degasperiano attraverso i manifesti elettorali della Democrazia Cristiana*, Roma, Savelli, 1975.
- Sainati Augusto (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Torino, Lindau, 2001.
- Sorlin Pierre, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, Firenze, la Nuova Italia, 1984.
- Id., *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979.
- Tasselli Maria Pia, *Il cinema dell'uomo. Festival dei Popoli 1959-1981*, Roma, Bulzoni, 1982.
- Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Venezia, Marsilio, 1979.
- Tranfaglia Nicola (a cura di), *Il 1948 in Italia. La storia e i film*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1991.

Traniello Francesco, Campanini Giorgio (a cura di), *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia 1860-1980*, Torino, Marietti, 1981.

Valli Bernardo, *Il film ideale. I cattolici, il cinema e le comunicazioni sociali*, Milano, Franco Angeli, 1999.

Ventrone Angelo, *Il nemico interno. Immagini e simboli della lotta politica nell'Italia del '900*, Roma, Donzelli Editore, 2005.

Id., *La cittadinanza repubblicana. Forma-partito e identità nazionale alle origini della democrazia italiana (1943-1948)*, Bologna, il Mulino, 1996.

Viola Paolo, *Storia moderna e contemporanea, Volume IV Il Novecento*, Torino, PBE - Einaudi, 2000.

Zagarrio Vito (a cura di), *Carlo Lizzani. Un lungo viaggio nel cinema*, Quaderni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Venezia, Marsilio, 2010.