

# Memoria e Ricerca

Rivista quadrimestrale di storia contemporanea  
della Fondazione Casa di Oriani  
Biblioteca di storia contemporanea  
Anno XXII, Nuova Serie, n. 47, settembre-dicembre 2014  
<http://www.memoriaericerca.it>

## *Comitato di Direzione*

Fulvio Conti (Università di Firenze), Maurizio Ridolfi (Università della Tuscia)  
Coordinatori

Arianna Arisi Rota (Università di Pavia), Massimo Baioni (Università di Siena), Andrea Baravelli (Università di Ferrara), Dante Bolognesi (Fondazione Casa di Oriani, Ravenna), Barbara Bracco (Università di Milano-Bicocca), Catherine Brice (Université Paris-Est Creteil, Centre de Recherche en Histoire européenne comparée - CRHEC), Maddalena Carli (Università di Teramo), Marco De Nicolò (Università di Cassino), Marco Fincardi (Università Ca' Foscari, Venezia), Carla Giovannini (Università di Bologna), Andrea Giuntini (Università di Modena e Reggio Emilia), Tito Menzani (Università di Bologna), Serge Noiret (Istituto Universitario Europeo, Firenze), Chiara Ottaviano (Cliomedia Officina, Torino), Rolf Petri (Università Ca' Foscari, Venezia), Lucy Riall (Istituto Universitario Europeo, Firenze e Birkbeck, University of London), Antonella Salomoni (Università della Calabria), Luigi Tomassini (Università di Bologna)

## *Comitato di consulenza*

Roberto Balzani (Università di Bologna), Renato Camurri (Università di Verona), Jordi Canal (École des Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, Paris), Angel Duarte (Universitat de Girona), Stephen Gundel (University of Warwick), Axel Korner (University College London, UCL, London), Manuela Martini (Université Paris Diderot), Gilles Pécourt (École normale supérieure, ENS, Paris), Maria Fatima Sa (ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa), Emanuela Scarpellini (Università di Milano)

## *Segreteria di redazione*

Tito Menzani (coordinatore)

Raffaella Biscioni, AnnaRita Gori, Alessandro Luperini, Enrico Zigno

## *Direttore responsabile*

Sergio Lolletti

## *Direzione scientifica e redazione*

Biblioteca "A. Oriani", via Ricci, 26 – 48121 Ravenna

tel. 0544/30386 – fax 0544/212437 e-mail: [biboriani@sbn.provincia.ra.it](mailto:biboriani@sbn.provincia.ra.it)  
[www.fondazionecasadioriani.it](http://www.fondazionecasadioriani.it)

La rivista si avvale del contributo di  
Federazione delle Cooperative della Provincia di Ravenna  
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Tutti i testi proposti alla rivista sono valutati in via preliminare da esperti interni ed esterni. Per la valutazione dei progetti della sezione monografica e degli articoli inseriti nella sezione *Regioni/ragioni della storia* la rivista si avvale di un sistema di revisori esterni (“blind referees”). I nomi dei revisori (“referees”) esterni sono pubblicati periodicamente dalla rivista.

Gli articoli che la rivista pubblica sono presenti nei sotto elencati registri di catalogazione.

*Memoria e Ricerca. Rivista di storia contemporanea* is a peer reviewed journal. It is covered by the following abstracting/indexing services:

Historical Abstracts, AIDA/Articoli italiani di periodici accademici, Bibliografia storica nazionale, Catalogo italiano dei periodici/Acnp, Ebsco Discovery Service, Essper, Analecta/Spoglio dei periodici italiani, Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica «F. Datini», Dialnet.

Dall’Anvur (Agenzia nazionale di valutazione della ricerca universitaria) la rivista è collocata in **fascia A** per le aree scientifico-disciplinari: Storia contemporanea, Storia medievale, Storia moderna.

L’opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d’autore. Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l’adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun fascicolo dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall’art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARED, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali ([www.clearedi.org](http://www.clearedi.org); e-mail [autorizzazioni@clearedi.org](mailto:autorizzazioni@clearedi.org)).

*In caso di copia digitale, l’Utente nel momento in cui effettua il download dell’opera accetta tutte le condizioni della licenza d’uso dell’opera previste e comunicate sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).*

Per ricevere tutti o alcuni dei fascicoli arretrati fino al n. 8/2001 (il n. 1 è esaurito), rivolgersi alla Biblioteca “A. Oriani”. Il prezzo di questi fascicoli è di € 20,00 ciascuno.

#### *Distribuzione e abbonamenti*

FrancoAngeli srl, viale Monza 106, 20127 Milano – tel 02 2837141  
Ufficio abbonamenti: fax 02 2895762 – e-mail: [riviste@francoangeli.it](mailto:riviste@francoangeli.it)  
[www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it)

Prezzo fascicolo (inclusi arretrati): € 17,50

#### *Canoni 2014*

Biblioteche, Enti, Società:  
cartaceo (IVA inclusa): Italia € 56,00; Estero € 72,50  
solo online (IVA esclusa): € 62,00

#### *Privati*

cartaceo Italia € 46,00; cartaceo Estero € 64,00; solo online € 39,00

da versare sul c.c.p. n. 17562208 intestato a FrancoAngeli srl, Milano

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 217 del 3 aprile 2002

quadrimestrale – Poste Italiane Spa – Sped. in Abb. Post. D.L. 353/2003  
(conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1 – DCB Milano

Copyright 2014 by FrancoAngeli srl – Stampa: Tipomonza, via Merano 18, Milano  
III quadrimestre 2014 – Finito di stampare nel mese di dicembre 2014

# Memoria e Ricerca

## 47/2014

Spazi manicomiali nel Novecento

FrancoAngeli

## Indice

### SPAZI MANICOMIALI NEL NOVECENTO

a cura di Maddalena Carli e Vinzia Fiorino

- 5 Maddalena Carli, Vinzia Fiorino, *Introduzione*  
11 Vinzia Fiorino, *Spazi del sé. Riflessioni sul “soggetto” attraverso i modelli e le pratiche psichiatriche in Italia tra Otto e Novecento*  
29 Marica Setaro, *La costituzione del folle-reo. La storia di Natale B. nel manicomio criminale di Aversa (1885-1905)*  
47 Aída Alejandra Golcman, *Una storia di silenzi. Pazienti croniche di un ospedale psichiatrico nella provincia di Buenos Aires (1908-1949)*  
65 John Foot, *Gli esperimenti di Kingsley Hall e Villa 21. Mito, memoria e storia*  
83 Jean-Christophe Coffin, *Alla ricerca della personalità omosessuale. Scienze della psiche e costruzione di sé (1950-1980)*  
99 Maddalena Carli, *Testimonianze oculari. L’immagine fotografica e l’abolizione dell’istituzione manicomiale in Italia*

### REGIONI/RAGIONI DELLA STORIA

- 115 Manuel Baioa, *Il sistema politico partitico durante la Prima repubblica portoghese (1910-1926)*  
135 Pietro Pinna, *Le fratellanze comuniste italiane nella Francia degli anni Trenta: dall'internazionalismo al regionalismo?*  
153 Elisabetta Girotto, *Famiglia, politica e mass media. La rappresentazione audiovisiva nel Pci e nella Dc degli anni Cinquanta*

### SPAZI ON LINE

- 183 Claudia Favero, *Storici digitali in Italia: riflessioni ed esperienze*

- 198 English Summary

I collaboratori di questo numero

I fascicoli di «Memoria e Ricerca» già pubblicati

# Famiglia, politica e mass media. La rappresentazione audiovisiva nel Pci e nella Dc degli anni Cinquanta

Elisabetta Girotto

Il saggio rivolge l'attenzione all'uso che la Dc e il Pci fecero della rappresentazione cinematografica della famiglia nell'azione di propaganda, formazione politica e culturale rivolta alla società italiana negli anni Cinquanta. L'analisi della trasformazione dei linguaggi politici avviene attraverso lo studio dei media<sup>1</sup> e delle rappresentazioni audiovisive<sup>2</sup>, in particolare cinematografiche<sup>3</sup> e informativo-

1. Da un lato è stato centrale lo studio dei soggetti rappresentati della sceneggiatura, dall'altro della struttura del film, ovvero dei suoni, degli ambienti e della tecnica di ripresa e di montaggio. In tal senso esemplari gli studi di Peppino Ortoleva, come ad esempio *Cinema e storia, scene del passato* (Torino, Loescher, 1991) e la straordinaria riflessione di Marshall McLuhan *Gli strumenti del comunicare*, (Milano, il Saggiatore, 1967). Entrambi gli studiosi si interrogano su come i media siano metafore e «non tratti o intermediari» (P. Ortoleva, Prefazione a *Strumenti del comunicare*, cit., p. 11); da evidenziare quindi come forme, immagini e linguaggi siano soggetti individuali che opportunamente coniugati nella rappresentazione cinematografica danno luogo alla metafora e al racconto.

2. La dimensione politico-istituzionale che accompagna la storia del cinema italiano, come del resto quella della televisione, è descritta da Gian Piero Brunetta; fra i molti contributi notevoli spunti di riflessione provengono dal volume *Dal Neorealismo a miracolo economico 1945-1959* (Roma, Editori Riuniti, 2000, 2<sup>a</sup> ed.), o dal più recente *Storia del cinema italiano* (Roma-Bari, Laterza, 2009) dove lo storico attraverso la ricostruzione delle molteplici tappe che segnano la storia del cinema italiano rintraccia elementi di frizione e di contraddizioni che caratterizzano il legame fra politica, cinema e più in generale media. L'analisi dei diversi documenti audiovisivi ha richiesto un attento studio della letteratura cinematografica; le ricerche in questo ambito sono assai ricche. Sebbene in questo lavoro non sia possibile restituire un quadro storiografico dettagliato e completo, si ritiene in ogni caso fondamentale individuare alcuni contributi che hanno accompagnato la riflessione sulle fonti. Come ricordano Gianni Rondolino e Dario Tomasi nel volume *Manuale del film*, edito dalla Utet nel 1995 «prima di un film, delle sue immagini e dei sei suoi suoni, c'è un'idea [...] di una storia» (p. 1). In tal senso si è cercato d'indagare le motivazioni e i retroscena che hanno determinato la costruzione cinematografica dei film in esame; fino ad analizzare il prodotto audiovisivo da un punto di vista tecnico.

3. D'altro canto il cinema come esperienza della comunicazione è spesso veicolo di modernità; Francesco Casetti nel lavoro *L'occhio del Novecento* (Milano, Bompiani, 2005) insegnava a decifrare un film non solo dai contenuti, ma anche dalla struttura del film stesso, la quale svela le passioni e gli interessi che muovono i cineasti. In questa direzione si muove la raccolta di saggi curata da Augusto Sainati (*La settimana Incom. Cinegiornale e informazione negli anni '50*, Torino, Lindau, 2001), dove si cerca di decifrare gli elementi che compongono un insieme, ovvero un cortometraggio. Senza dubbio il lavoro di Sainati ha offerto notevoli spunti metodologici, tuttavia lo studio rileva le difficoltà di un tentativo di leggere la fonte a strati e di coniugare gli elementi più tecnici con l'analisi storica dei diversi soggetti rappresentati. Il problema di leggere e utilizzare questo genere di fonti in un'analisi storica sta proprio nella capacità di tenere insieme più livelli d'analisi fra loro differenti.

propagandistiche<sup>4</sup>. Si individuano i temi maggiormente propagandati, ma anche le tipologie di famiglie che i due schieramenti promuovevano e a cui si rivolgevano. Significativa sarà l'osservazione del legame che intercorre tra la raffigurazione della famiglia e la dimensione “familiare” della partecipazione politica. D'altro canto è centrale la riflessione sui codici narrativi espressione del ruolo pubblico e privato della famiglia, che nei due schieramenti è il filo conduttore di un impegno che come vedremo attraversa tutti gli anni Cinquanta, non senza vistose contraddizioni.

Solo dalla fine degli anni Ottanta gli storici iniziano a interessarsi alla famiglia e a pensarla come un soggetto autonomo libero di agire. Dopo il pionieristico lavoro di Maurizio Barbagli, *Sotto lo stesso tetto*<sup>5</sup>, volto a fotografare i sistemi familiari fra Ottocento e Novecento, lo studio di Piero Melograni, *La famiglia in Italia dall'Ottocento a oggi*<sup>6</sup>, attraverso la lente della famiglia rilegge la storia italiana dall'Ottocento fino alla seconda metà del Novecento; lo storico con un racconto tutt'altro che lineare introduce nuovi paradigmi interpretativi, restituendo un panorama sfaccettato fatto di cesure e somiglianze. D'altro canto se si sposta l'attenzione sul secondo dopoguerra, la prima analisi della “modernizzazione” italiana che abbia messo in evidenza la centralità della famiglia in relazione alla sfera del pubblico e del privato è lo studio di Paul Ginsborg, *Storia dell'Italia dal dopoguerra ad oggi*<sup>7</sup>. Nel quadro di una ricostruzione che intende connettere i nodi della vicenda italiana con la famiglia, la società civile, lo Stato e la grande trasformazione di cui il Paese è protagonista a partire dagli anni Cinquanta, l'autore mette a fuoco i limiti e le contraddizioni che animarono tale processo. Di recente interessanti suggestioni provengono dallo studio *Famiglie del Novecento*<sup>8</sup>, il quale promuove una riflessione sulla famiglia come oggetto di studio e come «lente privilegiata attraverso cui guardare la storia del Novecento»<sup>9</sup>. In particolare i saggi di Paul Ginsborg e di Maria Casalini da diversa prospettiva, contribuiscono a sti-

4. Lo studio dei prodotti televisivi, ma anche dei documenti di propaganda prodotti dalla presidenza del Consiglio dei ministri (sezione propaganda e stampa), dall'United States Information Service (USIS) o dei cortometraggi de *La Settimana Incom* sono ad oggi oggetto di una riflessione che merita uno spazio proprio. In tal senso, in particolare sui documenti prodotti dall'USIS interessanti spunti d'analisi si trovano in *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico*, a cura di G. Barbera, G. Tosatti, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2007. In particolare cfr. i contributi di: G. Tosatti, *Propaganda e informazione nel secondo dopoguerra*, pp. 63-85; D.W. Ellwood, *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per la storia visiva del dopoguerra*, in pp. 25-40; dello stesso autore si veda inoltre: *La propaganda e il piano Marshall in Italia*, in «Passato e presente», n. IV, 1985.

5. M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Bologna, il Mulino, 1984.

6. P. Melograni. *La famiglia in Italia dall'ottocento a oggi*, Roma, Laterza, 1988.

7. P. Ginsborg, *Storia dell'Italia dal dopoguerra ad oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989. Per un approccio metodologico alla storia della famiglia del Novecento è imprescindibile l'ultimo lavoro dello storico inglese *Famiglia Novecento*, Torino, Einaudi, 2013. L'autore dedicando ampio spazio alla politica sociale, ma anche alla politica della famiglia ricostruisce i legami, gli intrecci che animarono la scena politica europea fino all'inizio del secondo dopoguerra.

8. E. Asquer, M. Casalini, A. Di Biagio e P. Ginsborg, *Famiglie del Novecento*, Roma, Carocci, 2010.

9. *Ibid.*, p. I.

molare nuove piste di ricerca. Ginsborg<sup>10</sup> proponendo un'analisi delle connessioni tra famiglia, società civile e Stato conduce ad una «più ampia questione politica riguardante la democrazia contemporanea»<sup>11</sup>. L'autore individua le fragilità e i ritardi che caratterizzano la relazione sopra citata e, allo stesso tempo, propone delle possibili strade da percorre per un rinnovamento sociale. D'altro canto, Maria Casalini, in *Ritratti di famiglia nell'Italia degli anni Cinquanta*<sup>12</sup>, ripercorrendo il secondo dopoguerra, tratteggia il variegato universo comunista e descrive il tentativo del Pci di contrastare il vantaggio democristiano sulla famiglia; in particolare, attraverso un'analisi approfondita di tutto il decennio e dei differenti piani su cui il partito articolava i propri messaggi, Casalini sottolinea come «l'uso pubblico del privato» rappresentasse un'arma politica anche per il Pci. Riflessioni che vengono sapientemente dibattute e ampliate nell'ultimo lavoro della storica, *Famiglie Comuniste*<sup>13</sup>, dove si indaga a fondo la mentalità e le culture dell'universo comunista ponendo al centro il soggetto famiglia. Casalini pone in evidenza come «comportamenti tradizionali convivono con gli echi di un'ideologia egualitaria e soprattutto con una feroce etica di partito»<sup>14</sup>.

D'altro canto il binomio famiglia/comunicazione politica resta centrale in questo studio; la letteratura sulla comunicazione in Italia è assai ampia e restituiscce in modo incisivo le trasformazione e le cesure che caratterizzano i linguaggi della propaganda del secondo dopoguerra. La raccolta di saggi curata da Maurizio Ridolfi, *Propaganda e comunicazione politica*<sup>15</sup>, da diverse prospettive mette in evidenza rotture e continuità esemplari dei linguaggi della politica tra gli ultimi decenni del XIX secolo a tutto il Novecento. Significativi il saggio di Angelo Ventrone<sup>16</sup>, nel quale si riflette sull'uso e sui limiti della propaganda del Pci e della Dc in relazione ad un contesto socio-culturale in trasformazione; e quello di Stephen Gundel, *Le origini della spettacolarità nella politica di massa*<sup>17</sup>, che indaga il nesso tra politica e spettacolo, ovvero l'influenza del mondo del consumo e dell'entertainment sulla politica moderna, elementi che concorrono a condizionare prassi e ritmi familiari.

Gli studi di Edoardo Novelli contribuiscono ad arricchire il dibattito sulla trasformazione dei linguaggi della comunicazione politica nel secondo dopoguerra.

10. P. Ginsborg, *Scrivere la storia delle famiglie del Novecento: la connettività in un quadro comparato*, in E. Asquer, M. Casalini, A. Di Biagio e P. Ginsborg *Famiglie del Novecento*, cit., pp. 15-38.

11. *Ibid.*, p. 25.

12. M. Casalini, *Ritratti di famiglia nell'Italia degli anni Cinquanta. L'universo comunista*, in E. Asquer, M. Casalini, A. Di Biagio e P. Ginsborg, *Famiglie del Novecento*, cit., pp. 165-181.

13. M. Casalini, *Famiglie comuniste. Ideologie e vita quotidiana nell'Italia degli anni cinquanta*, Bologna, il Mulino, 2011.

14. *Ibid.*, nota dell'autrice.

15. M. Ridolfi, *Propaganda e comunicazione politica*, Milano, Bruno Mondadori, 2004

16. A. Ventrone, *Forme e strumenti della propaganda di massa nella nascita e nel consolidamento della Repubblica (1946-1958)*, in *Ibid.*, pp. 209-232

17. S. Gundel, *Le origini della spettacolarità nella politica di massa*, in M. Ridolfi, *Propaganda e comunicazione politica*, cit., pp. 3-24.

In *Dalla tv al partito: televisione e politica in Italia 1960-2000*<sup>18</sup>, l'autore pone l'accento sul l'uso del medium televisivo nella dialettica politica dei partiti di massa. Attraverso un'analisi dei linguaggi e delle nuove strutture narrative televisive, Novelli ripercorre la storia della comunicazione politica dagli anni Sessanta al duemila, individuando i principali elementi di cambiamento che hanno modificato i linguaggi della propaganda. Allo stesso modo lo storico si interroga sui riflessi che queste trasformazioni hanno sulla società, promuovendo quindi una riflessione fra pubblico e privato. Temi e suggestioni che vengono arricchite nel successivo lavoro *La turbo politica*<sup>19</sup>, nel quale Novelli sottolinea come le nuove tecnologie abbiano inciso sulle strategie di comunicazione dei partiti e analizza “l'accelerazione mediatica” che dà vita ad un nuovo rapporto dialettico fra partiti e cittadini. Altrettanto rilevante l'ultimo studio *Le elezioni del Quarantotto*<sup>20</sup>, dove lo storico esamina i diversi strumenti di propaganda che hanno caratterizzato la prima competizione elettorale del 1948 e individua nella famiglia il soggetto/oggetto della propaganda del Pci e della Dc.

## I

## La famiglia nella lotta al comunismo: i Comitati Civici e la Dc

Già dal 1948, e sempre più negli anni successivi, le immagini, in particolare i film, sostituirono la produzione a stampa nella costruzione di retoriche comunicative volte a influenzare l'opinione pubblica; attraverso strutture narrative leggere, le rappresentazioni cinematografiche sollecitavano in modo più incisivo e immediato le passioni e le emozioni di elettori e militanti. L'arma del cinema si dimostrava sempre più un efficace strumento per la comunicazione politica. La propaganda della Dc, coadiuvata dal “cinema d'informazione” dei Comitati Civici, sin dal 1948 cercò di guadagnarsi il voto dei cittadini e delle cittadine attraverso la democrazizzazione dell'avversario, descritto come un “nemico interno”<sup>21</sup> da combattere. Come nei manifesti<sup>22</sup>, le produzioni audiovisive dei Comitati Civici e i successivi

18. E. Novelli, *Dalla tv al partito: televisione e politica in Italia 1960-2000*, Scandicci, La Nuova Italia, 1995.

19. Id., *La turbo politica. Sessant'anni di comunicazione politica e di scena pubblica in Italia (1945-2005)*, Milano, Bur, 2006.

20. Id., *Le elezioni del Quarantotto*, Roma, Donzelli, 2008.

21. A. Ventrone, *Il nemico interno: immagini, parole e simboli della lotta politica nell'Italia del Novecento*, Roma, Donzelli, 2005, p. 17 e ss.

22. Per una rassegna sulla comunicazione politica attraverso i manifesti, interessanti spunti di riflessione provengono da «L'Europeo», n. 2 maggio 2007, in particolare i saggi: di M. Ridolfi, *Il carosello della politica. La caccia al voto nell'Italia repubblicana*, pp. 19-22, dove lo storico analizza come le innovazioni tecnologiche abbiano inciso sulla comunicazione politica dei partiti. Allo stesso modo il saggio di R. Forlenza, *Oltre le ideologie*, pp. 22-29, mette in evidenza come i partiti si mobilitarono per combattere il rischio dell'astensionismo. Forlenza ripercorrendo le tappe della campagna elettorale per le amministrative del 1946, mostra come il Pci e la Dc si mobilitarono per una “prova generale” nel «senso di un primo esercizio di cittadinanza, a partire dall'autogoverno e dall'amministrazione delle istituzioni sul territorio», *ibid.*, p. 25. Infine S. Cruciani in *I controversi confini della lotta*, si occupa

film della Spes affermavano la bontà e la coerenza del mondo che evocavano, contrapponendolo a quello del nemico. Emblematici a questo riguardo sono i cortometraggi *È tornato un fratello* e *Può capitare anche a noi* prodotti nel 1949, o i successivi *La verità sulla scomunica* e *Il rovescio della medaglia*<sup>23</sup>. La disumanizzazione della figura del comunista è un motivo frequente che contraddistingue i diversi prodotti dei Comitati Civici. Dall'analisi delle pellicole emerge come i temi legati alla sfera familiare vengano utilizzati per costruire l'immagine infida di un avversario che spesso l'iconografia tratteggia come una figura bestiale, che si insinua nello spazio familiare con l'intento di minarne e distruggerne i legami. Significativo il cortometraggio *La verità sulla scomunica*, proiettato al nord fra il 1950 e il 1951 e al centro-sud Italia a partire dal 1952<sup>24</sup>. Il film descrive il dramma di un padre di famiglia appartenente alla realtà rurale del sud e iscritto al Pci che, a seguito del decreto di scomunica di Pio XII, non può partecipare alla prima comunione della figlia. L'uomo è raffigurato mentre, appostato come un reietto in un angolo della strada che porta alla chiesa e emarginato dalla comunità di fedeli, assiste da lontano alla cerimonia.



Frame 1: *La verità sulla scomunica*, Comitati Civici, 1950.

di localismo e municipalismo dove «la vita politica e sociale della città e dei paesi sono stati e sono ancora un tratto distintivo e significativo dell'identità italiana», p. 31. Per una rassegna iconografica si veda, C. Ottaviano, P. Soddu, *La politica sui muri*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2000.

23. Fra i molti film prodotti dai Comitati civici si veda: *È tornato un fratello*, 1949; inoltre *Può capitare anche a noi*, 1949; ed anche *La verità sulla scomunica*, 1950; infine *Il rovescio della medaglia*, 1952; i documenti audiovisivi prodotti dai Comitati civici e dalla Spes citati nel lavoro sono conservati presso l'archivio storico audiovisivo dell'Istituto Luigi Sturzo di Roma.

24. Fondo audiovisivo Istituto Luigi Sturzo, Prefettura di Pesaro-Urbino, n. 24027 risposta al foglio n. 81 del 7/10/1952, *Centro di documentazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri – Servizio cinemobile*, documento non catalogato.

*La verità sulla scomunica*<sup>25</sup>, attraverso un continuo passaggio dalla dimensione privata a quella pubblica della famiglia, svela la menzogna della «morale comunista» e afferma invece «la bontà e verità» della morale cattolica che appartiene alle tradizioni del popolo italiano. Il film invita gli elettori che hanno perso la strada a convertirsi in nome dei «sentimenti» che animano ogni «buon padre di famiglia». La comunità dei fedeli, descritta anch'essa come una grande famiglia pronta ad accogliere il «redento», gioca un ruolo chiave nella struttura narrativa del racconto. Gli sguardi diffidenti dei compaesani in realtà non vogliono condannare l'uomo, ma ciò che egli rappresenta (il comunismo); ecco infatti che in chiusura del racconto la voce fuori campo sottolinea come «la gente ha compassione per quel pover uomo che vive nelle esasperazioni di una menzogna». La comunità simboleggia la grande famiglia cristiana, o meglio democristiana, sempre pronta ad accogliere chi riconosce di aver commesso un errore.

Dal 1950 anche la Dc per mezzo della Spes dà vita alla propria propaganda per immagini; la condanna del comunismo rimane il tema predominante, ma le modalità narrative si differenziano in modo sostanziale da quelle utilizzate dai Comitati Civici; il cortometraggio *Accadde a Sopradisotto*<sup>26</sup>, prodotto nel 1950, ne è un esempio. Girato in occasione delle elezioni comunali del 1950, racconta la storia dell'immaginario paese di Sopradisotto, un centro del sud Italia amministrato dal Pci. Sin dalle prime battute viene sottolineata, attraverso immagini di degrado urbano e sociale, l'incompetenza dell'amministrazione comunista ad occuparsi della cosa pubblica. Alcuni espedienti narrativi, quali il ripetuto tentativo da parte di due contadini di iscrivere la figlia all'anagrafe, sono volti a mostrare la mancata organizzazione e lo scarso interesse del partito nei confronti degli abitanti del paese. Già da queste sequenze è evidente come la Dc a differenza dei Comitati Civici, più che raccontare i sentimenti privati delle famiglie, insista invece sulla loro dimensione pubblica, sui rapporti tra la famiglia e le istituzioni. Quella che si afferma per contrasto è l'esigenza di una giusta relazione fra la famiglia, lo Stato e il partito in cui ogni cittadino, anche non credente, avrebbe potuto riconoscersi.

Nel corso degli anni Cinquanta cortometraggi come *La lotta per la democrazia continua*, *Da Stalin a Kruscev*, *L'ora della verità*, *Qualcosa di nuovo per Bologna*<sup>27</sup>, si servono di piccole realtà locali e di vicende legate al quotidiano delle famiglie, in particolare rurali e operaie appartenenti al centro e sud Italia, per screditare l'avversario politico e esaltare il buon governo democristiano.

I dispositivi di rappresentazione utilizzati dai Comitati Civici e dalla Spes per la costruzione dei propri prodotti filmici non si esauriscono negli ambiti ora descritti. Come ricorda Ventrone, nel corso degli anni Cinquanta l'individuazione di un nemico interno ha rafforzato l'identità dei cattolici e consolidato i legami della comunità nazionale, chiamata dalla chiesa e dalla Dc a lottare unita contro

25. *La verità sulla scomunica*, Comitati civici, 1950

26. *Accadde a Sopradisotto*, Spes, 1950.

27. *La lotta per la democrazia continua*, Spes, 1956; *Da Stalin a Kruscev*, Spes, 1956; *L'ora della verità*, Spes, 1956; *Qualcosa di nuovo per Bologna*, Spes, 1956.

lo straniero invasore<sup>28</sup>. Emblematici a questo riguardo sono due cortometraggi *L'Italia è la mia patria* e *La terra ai contadini*, girati in occasione della competizione elettorale del 1953<sup>29</sup>.

Se pur da una diversa prospettiva anche il cortometraggio *Il rovescio della medaglia*<sup>30</sup>, breve documento filmico prodotto dai Comitati Civici nel 1952, riprendendo per confutarli simboli e immagini stereotipate della propaganda comunista, mette in guardia i cittadini dalle falsità di una realtà lontana che cerca di insinuarsi nel panorama europeo per disgregarlo. La voce narrante sottolinea come «i comunisti promettono la pace, l'uguaglianza, il benessere», ma «qual è il rovescio della medaglia?», «cosa si cela dietro l'insulso piccione fabbricato in Russia?». Prontamente il narratore risponde: «arsenali, armi, depositi clandestini per appoggiare la pace di Mosca. Sotto le candide ali della colomba si nasconde il più grande pericolo per l'umanità». Il comunismo «vuole disgregare le famiglie, dividere il paese, [...] inasprire i rapporti di classe [...], ma noi risponderemo con la fede e lo spirito di fratellanza [...]. La fede e lo spirito di fratellanza non sono però gli unici elementi che i Comitati Civici invocano a difesa del Paese; l'organizzazione cattolica fa leva sul sentimento patriottico e sui legami familiari dei cittadini<sup>31</sup>.



Frame 2: *Il rovescio della medaglia*, Comitati Civici, 1952.

A fronte del deciso impegno della Dc e dei Comitati Civici nel medium cinematografico come strumento di propaganda, da parte del Pci si avverte invece un certo ritardo; almeno per qualche tempo, il partito preferì condurre la sua azione di for-

28. Sul tema del nemico interno e esterno: A. Ventrone, *Il nemico interno*, cit., pp. 3-17 e p. 20 e ss.

29. *La nostra bandiera*, Comitati Civici, 1953; *La terra ai contadini*, Comitati Civici, 1953.

30. *Il rovescio della medaglia*, Comitati Civici, 1952.

31. Per un esempio cinematografico si veda: *La storia si ripete*, Comitati Civici, 1953.

mazione e propaganda attraverso le più tradizionali forme costituite dai manifesti o dai comizi in piazza. Questa scelta è imputabile anche a motivi economici, ma in particolare riflette linee generali della dirigenza della sezione cultura e propaganda del Pci, allora diretta da Edoardo D'Onofrio<sup>32</sup>. Tuttavia dopo l'attentato a Palmiro Togliatti e già con le elezioni politiche del 18 aprile 1948, anche il partito comunista iniziò a sperimentare il mezzo cinematografico, con l'intento principale, che caratterizzò la sua intera produzione, di denunciare le ingiustizie sociali che ancora caratterizzavano la società italiana del secondo dopoguerra. Tranne rare eccezioni, il formato preferito fu il cortometraggio, considerato più agile rispetto al lungometraggio e senza dubbio meno costoso.

Lo schema narrativo utilizzato dalla propaganda cinematografica del Pci si differenzia notevolmente da quello usato dai Comitati Civici e dalla Spes. Il film è costruito seguendo i modi e lo stile narrativo di un testo scritto, le immagini sono subordinate alle descrizioni e al resoconto dei narratori, si avverte inoltre una disarmonia fra quello che appare impresso nello schermo e il racconto della voce fuori campo. Nel breve cortometraggio *Viva l'Unità*<sup>33</sup>, realizzato un anno dopo l'attentato a Togliatti, mentre le immagini descrivono l'attività svolta in numerose città italiane dagli "amici dell'Unità", la voce narrante in modo diacronico introduce la sequenza successiva in cui uno strillone cerca di vendere i «giornali indipendenti», ovvero quelli che «si possono permettere la pubblicità perché sostenuti dai colossi capitalisti»<sup>34</sup>. Allo stesso modo nel documentario *Togliatti è ritornato* la narrazione per immagini e quella parlata non hanno tra loro connessione: la seconda parte del cortometraggio riprende Togliatti mentre tiene un discorso in parlamento, ma la voce narrante invece di descrivere la scena e dare delle informazioni che avrebbero permesso allo spettatore di contestualizzare l'immagine, si lancia in una invettiva contro il governo e la Dc.

## 2 La Dc: una propaganda della realtà che verrà?

Il consolidamento della repubblica e il progressivo ritorno alla normalità imposero una trasformazione dei linguaggi della comunicazione di massa; la Democrazia cristiana per prima intuì la necessità di rivedere i codici della comunicazione della propaganda politica. Dai primi anni Cinquanta si avverte un profondo cambiamento nella struttura narrativa del film e dei temi proposti dalla propaganda, ma anche delle tecniche di ripresa e di montaggio della pellicola. Ai toni e alla voce

32. Interessanti spunti d'analisi sul funzionamento della sezione cultura e propaganda del Pci si rintracciano in: A. Medici, M. Morbidelli, E. Taviani, *Il Pci e il cinema fra cultura e propaganda 1959-1979*, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Annali 2001, pp. 154-161; altri suggerimenti provengono dal testo di L. Gruppi in P. Bracaglia, *Le grandi scelte del Pci: 1921-1981, Sessant'anni nella storia*, Dipartimento Stampa e propaganda del PCI, 1981, pp. 51-52.

33. *Viva l'Unità*, Pci, 1949. I documenti audiovisivi prodotti dal Pci citati nel saggio sono conservati presso l'archivio del Movimento operaio e democratico di Roma.

34. *Ibid.*

marziale del narratore che ricorda i cinegiornali degli anni Trenta, si sostituiscono i linguaggi di una comunicazione più piana, volta a propagandare i risultati del processo di cambiamento frutto del nuovo sistema democratico. Il progressivo incremento dell'utilizzo d'immagini in movimento fece avvertire la necessità di curare di più l'immagine da un punto di vista tecnico; ecco allora l'ingresso del piano all'americana e del carrello su rotaie; allo stesso modo sono evidenti i progressi nell'uso delle dissolvenze e del montaggio incrociato delle diverse sequenze; la modernizzazione delle tecniche di ripresa e di montaggio sono solo alcuni dei fattori che contribuirono alla creazione di prodotti più incisivi. In questi anni fu infatti ripensato anche il rapporto fra immagine e suono, una variabile sottovalutata nei primi cortometraggi, ma che in realtà incide in modo significativo sull'impianto generale del film: ne scandisce i momenti, ne segna le cesure, i *climax* narrativi e allo stesso tempo accompagna lo spettatore all'interno del racconto cinematografico, orchestra le sue emozioni e lo rapisce dal mondo reale<sup>35</sup>.

Se dagli aspetti tecnici si sposta l'attenzione sulla trasformazione dei temi e dei linguaggi della comunicazione, emerge chiaramente come a fianco dei caroselli elettorali, in cui permane la tendenza a persuadere che l'avversario è il male e non gli va neppure riconosciuta la cittadinanza<sup>36</sup>, inizia a prendere spazio tutto un filone filmografico che mira a descrivere come l'Italia, al pari delle altre nazioni, occupi ora un posto di tutto rilievo nel panorama internazionale<sup>37</sup>. Le tematiche legate alla ricostruzione, ai progressi tecnologici in campo agricolo e industriale, alla crescita economica del Paese e al consolidamento del *welfare* rappresentano il punto di forza della propaganda per immagini dei Comitati Civici e della Spes a partire già dai primi anni Cinquanta. Il terreno di scontro quindi si allarga e la propaganda necessita di nuovi linguaggi che rappresentino in modo efficace il cambiamento del Paese, restituendo i risultati del buon governo democristiano. Le produzioni dei Comitati Civici e della Spes raccontano dunque la storia di un Paese che è tornato a vivere dopo le sciagure della guerra, e la famiglia è al centro delle loro narrazioni.

La Cassa del Mezzogiorno è l'argomento che più fa discutere nei primi anni Cinquanta. Se giornali come «L'Europeo» descrivono i numerosi retroscena che

35. Per un'analisi delle tecniche di ripresa fra i molti studi si veda: G. Rondolino, D. Tommasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet Libreria, 1995, pp. 49-136. Per un approccio metodologico allo studio dei documenti audiovisivi: P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979 (ed. or., *Sociologie du cinéma*, Parigi, Aubier Montagne, 1977); Cfr. P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991.

36. Le trasformazioni tecniche descritte sono evidenti nei cortometraggi: *Canta se vuoi cantare*, Comitati Civici, post 1950; ed inoltre *Gli acrobati della menzogna*, Spes, 1956; *Fantasie musicali*, Spes, 1956; *Belle ma false*, Spes, 1958; *Il compagno gnocco allocco*, Spes, 1958.

37. *Questi dieci anni*, Comitato Civico nazionale, 1956. Per un esempio dei cambiamenti tematici si veda: *Nasce una speranza*, Spes, 1952; *Qualcuno pensa a noi*, Comitati Civici, 1952; *Scuola dei grandi*, Comitati Civici, 1952; *045*, Comitati Civici, 1952; *Dopo la tempesta*, Comitati Civici, 1953; *Lunedì di Pasqua*, Spes, 1956; *Qualche cosa di nuovo per Bologna*, Spes, 1956; *Il futuro è già cominciato*, Spes, 1958; *Perché la rinascita continua*, Spes, 1959.

accompagnano la riforma agraria<sup>38</sup> e sottolineano come la popolazione del meridione, più che auspicarsi una “modernizzazione” del proprio territorio, desideri emigrare nelle zone dove il benessere e lo sviluppo economico si sono già affermati<sup>39</sup>, la propaganda della Dc insiste invece nel promuovere l’opera di bonifica intrapresa dallo Stato nel sud Italia. Emblematici sono i cortometraggi *Nasce una speranza* prodotto dalla Dc e *Qualcuno pensa a noi*<sup>40</sup> dei Comitati Civici. Attraverso la descrizione delle tappe fondamentali che segnano lo sviluppo e la crescita della famiglia (matrimonio, nascita ed educazione dei figli), i propagandisti invitano a riflettere sulle condizioni sociali e lavorative degli italiani, ma anche sulle diverse forme di assistenza alle famiglie messe in atto dallo Stato. In *Nasce una speranza*, l’arrivo di un bimbo in un paesino di campagna è pretesto per sottolineare lo sforzo che la Dc fa, attraverso la propria azione di governo, per creare proprio nelle campagne una situazione di stabilità socio-economica.

Allo stesso modo il documentario *Qualcuno pensa a noi*, seguendo le fasi che accompagnano la gravidanza di una giovane sposa, vuole testimoniare i grandi risultati raggiunti dal governo nel garantire assistenza alla maternità e alle famiglie. Malgrado la Dc si sforzi di propagandare un progressivo consolidamento del welfare, e metta in evidenza una crescente emancipazione di tutto il Paese da un punto di vista socio-economico e culturale, le fonti coeve fanno emergere come in realtà questo cambiamento abbia attraversato l’Italia in maniera frammentaria e disarticolata<sup>41</sup>.

Nelle cronache dei giornali del tempo, non a caso, le notizie di crescita economica si alternano a quelle che descrivono realtà dove la miseria e l’arretratezza culturale denunciano le mancanze di uno Stato lassista e inefficace. Significativo è l’articolo *Fanno festa con la carne di pecora*<sup>42</sup> di Gian Carlo Fusco. Attraverso un reportage asciutto e incisivo sulla vita di miseria di molte famiglie dell’entroterra umbro, Fusco sottolinea già nel sottotitolo come l’Umbria «è una delle regioni più povere d’Italia, ma a causa della sua pazienza pochi conoscono la sua miseria». Il cronista denuncia con forza le carenze dello Stato ricostruendo alcune vicende che nel corso del 1952 hanno acuito le tensioni «fra industriali e agrari». In particolare sono le interviste alla povera gente che sostengono e alimentano le critiche; così le confessioni di un «montanaro» che «con una vocetta triste raccontò [...] che il suo alimento quotidiano, mattina e sera, era pane e polenta e che gli toccava un pezzo di pecora soltanto per le grandi feste dell’anno». Allo stesso modo Fusco descrive come

38. *Dove va il denaro della Cassa del Mezzogiorno*, in «L’Europeo», 28 ottobre, 1951; cfr. inoltre S. De Feo, *Che succede nel Mezzogiorno*, in «L’Europeo», 29 gennaio, 1952.

39. Di particolare rilievo G. Cesaretti, *Che cosa dà all’Italia un paese del Mezzogiorno?*, in «L’Europeo», 28 ottobre, 1951.

40. *Nasce una speranza*, Spes, 1952.; *Qualcuno pensa a noi*, Comitato Civico nazionale, 1952.

41. Per una critica severa del modello culturale e ideologico cattolico di questi anni: E. Galli Della Loggia, *Ideologie, classi e costume*, in V. Castronovo (a cura di), *L’Italia contemporanea. 1945-1975*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 379-433. Per un’analisi socio-culturale si veda: P. Ginsborg, *Storia d’Italia*, cit., pp. 336-339.

42. G. C. Fusco, *Fanno festa con la carne di pecora*, in «L’Europeo», 24 febbraio, 1952.

fra i monti della Città di Castello, [...] vi sono una quarantina di comuni fra i più poveri e tristi d'Italia. Paesi tristi aggrappati ad una montagna disboscata a casaccio secondo le necessità immediate degli abitanti, senza strade, senza acqua [...]. [e ancora] non occorre addentrarsi molto per i monti, a sette chilometri da Assisi [...] Porziano, di 600 abitanti, [...] non ha luce, non ha acqua ed è collegato a valle [...] da una pista dovuta all'iniziativa del parroco; c'è a Fassano una famiglia che fino al momento in cui l'amministrazione del cantiere versò la prima quindicina al capoccia era vissuta di rifiuti.

Anche Carlo Bonciani, redattore della rubrica radiofonica *Impresa Italia*<sup>43</sup> che aveva il compito di far conoscere agli ascoltatori, attraverso registrazioni dirette, i diversi aspetti della vita regionale italiana, nel 1952 raccolse materiale sull'Umbria. Il servizio inizialmente si proponeva di descrivere la regione attraverso le tradizioni e le opere d'arte, ma le cose andarono diversamente dal previsto. L'intervista all'industriale Bruno Buitoni, tramite diagrammi e tavole statistiche, mostrava che l'Umbria, oltre ad essere quella verde descritta da Carducci, era anche una delle regioni più povere d'Italia. «L'indice economico umbro, calcolato da Guglielmo Tagliacarne tra il 1949 e il 1950, era dell'1,160%»<sup>44</sup>; di poco superiore a quello più basso della Basilicata (0,598%). Quello della Lombardia, tanto per avere un'idea del distacco, era di 22, 090%<sup>45</sup>. Come ricordava Buitoni nell'intervista «i contadini non vivono come dovrebbero e il governo deve decidersi a considerare una buona parte dell'Umbria zona depressa come le provincie meridionali»; lo stesso fu sostenuto da Mario Spagnoli, proprietario di uno stabilimento modello per la tessitura, e da numerosi agricoltori. La trasmissione invitava a riflettere su come l'Umbria fosse spacciata letteralmente in due: i benestanti o coloro a cui erano arrivati gli aiuti statali, di certo una minoranza, e i lavoratori della terra, i pastori che stentavano a sopravvivere. La trasmissione, andata in onda il 15 gennaio 1952, scandalizzò la borghesia perugina. Come ricorda Bonciani, le classi abbienti «si sentirono quasi personalmente offese dalle cifre di Tagliacarne, e dalle risolute affermazioni di Buitoni e Spagnoli»; forse perché questi erano esponenti di spicco del loro stesso ceto. La trasmissione radiofonica subì notevoli critiche da parte della commissione di vigilanza Rai e dalla censura. Tuttavia l'efficace servizio e le polemiche che esso scatenò fecero sì che il governo, ma soprattutto le amministrazioni locali guidate dalla Dc, fossero costrette a prendere in esame la situazione<sup>46</sup>. La trasmissione *Impresa Italia* testimonia le molte contraddizioni che animarono il secondo dopoguerra; in particolare mette in evidenza quanto profondo fosse il divario sociale e culturale nei territori. I borghesi benestanti godevano dei frutti della ripresa economica, mentre la povera gente, per lo più, rimaneva schiacciata negli ingranaggi di una burocrazia macchinosa ed inefficace<sup>47</sup>.

43. *Impresa Italia*, rubrica d'intrattenimento radiofonico, curata da Carlo Bonciani, trasmessa periodicamente sul canale nazionale dal 1949.

44. G. C. Fusco, *Fanno festa con la carne di pecora*, cit.

45. *Impresa Italia*, cit.

46. Sull'argomento si veda G. C. Fusco, *Fanno festa con la carne di pecora*, cit.

47. P. Ginsborg, *Storia d'Italia*, cit., p. 320; Cfr. A. Martinelli e G. Pasquini, *La politica nell'Italia che cambia*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 273.

D'altro canto dello stesso tenore è un articolo di Tommaso Besozzi, *Ogni madre piangerà leggendo la storia di Assunta Condemi*<sup>48</sup>, che descrive la disperazione di una madre che ha perso la propria figlia nell'alluvione di Rosario Valanidi in Calabria. Il testo denunciava apertamente il governo e l'amministrazione locale; attraverso una ricostruzione dettagliata dei piani urbanistici, Besozzi sottolineava come la Calabria, e in particolare il paese di Rosario, fosse stata vittima di una pianificazione edilizia che più che pensare al benessere dei cittadini, si era preoccupata di favorire ingegneri, geometri e imprese edilizie vicine a figure di spicco della realtà politica locale.

Come in un gioco delle parti, senza lasciarsi scalfire dalle accuse che provenivano dal mondo reale descritto nelle cronache dei giornali, la propaganda della Dc presentava i casi dell'Umbria o della Calabria come situazioni straordinarie e circoscritte. Significativi sono i cortometraggi *Che accadde laggiù?*, *Carrellate sul viterbese*, *Inchieste nel meridione* e *Sardegna agricola*<sup>49</sup>. Mostrando l'entusiasmo di famiglie che hanno ricevuto la casa dallo Stato o che finalmente dispongono di acqua corrente ed elettricità, i film mettevano in evidenza come la Dc avesse mantenuto le proprie promesse. Molte delle critiche mosse all'operato del governo apparivano frutto «di una campagna denigratoria messa su dai comunisti», che volevano «dividere i cittadini, disgregare le famiglie e distruggere il nostro paese». D'altra parte pare esemplare il cortometraggio *Che accadde laggiù?*, che aveva la finalità di sottolineare come la Dc cercasse di far dialogare regioni geograficamente e culturalmente distanti e classi sociali differenti. Il protagonista, “il signor De Rossi”, appare inizialmente scettico sulla Cassa del Mezzogiorno, e dimostra una certa animosità verso i contadini del sud Italia, che definisce «dei pigri terroni». De Rossi, impiegato nel pubblico, è attonito per aver appreso dai giornali che il governo ha destinato «altri 1000 miliardi alla Cassa del Mezzogiorno».



Frame 3: *Che accadde laggiù?*, Spes/Dc, 1952.

48. T. Besozzi, *Ogni madre piangerà leggendo la storia di Assunta Condemi*, in «L'Europeo», 1 novembre, 1953

49. *Che accadde laggiù?*, Spes, 1952; Per altri esempi *Inchieste nel meridione*, Comitati Civici, 1952; Cfr. *Sardegna agricola*, Comitati Civici, 1952; ed inoltre *Carrellate sul viterbese*, Spes, 1955.



Frame 4: *Che accadde laggiù?*, Spes/Dc, 1952.

Dopo avere cenato nel proprio moderno tinello con la moglie e il figlio, va subito a dormire, e sogna di essere un contadino del sud, privo del benessere a cui è abituato.



Frame 5: *Che accadde laggiù?*, Spes/Dc, 1952.

Il mattino seguente il brutto sogno ha fatto cambiare idea al signor De Rossi, a tal punto che a colazione, sotto lo sguardo sbigottito dei colleghi, sostiene che: «la Cassa del Mezzogiorno, aiutando quei poveri contadini del sud, aiuterà anche noi, le condizioni di vita miglioreranno [...] la Cassa porterà benessere per tutti».

Il costante riferimento al tema della solidarietà e a una comunità cattolica diversificata al suo interno socialmente, culturalmente e geograficamente, segnala come il partito intendesse rivolgersi all'intera collettività e comunicare con ogni ceto; la sottolineatura insistita delle differenze di classe non era volta a denuncia, ma piuttosto a sostenere e alimentare uno spirito di solidarietà. Resta da verificare se le politiche messe in atto e propagandate dalla Dc contribuirono realmente a un processo di rafforzamento del sentimento di coesione nazionale.

La rassegna cinematografica proposta muove altre considerazioni riguardo al rapporto fra la Dc e le nuove generazioni. Sottolineando gli sforzi governativi per migliorare le condizioni dei lavoratori della terra nel sud Italia<sup>50</sup>, la propaganda per immagini condotta dai Comitati Civici e dal partito prospettava ai giovani un avvenire nel campo dell'agricoltura<sup>51</sup>. In realtà l'ampliamento di alcuni settori della pubblica amministrazione<sup>52</sup> e la volontà di privilegiare l'assunzione dei giovani meridionali favorirono lo spopolamento delle campagne<sup>53</sup>. Ciò contribuì ad arrestare una possibile crescita del settore primario nel Sud della penisola<sup>54</sup>; ed inoltre alimentò il così detto "familismo amorale"<sup>55</sup> e le pratiche clientelari<sup>56</sup>, entrambi fenomeni che segneranno con forza la dimensione socio-culturale, ma anche politico-economica della storia italiana dei successivi decenni.

I giovani del sud, senza grandi opportunità di studio<sup>57</sup>, spronati dalla famiglia cercavano un impiego sicuro nella pubblica amministrazione. Si prenda ad esempio San Lorenzo, un paese di 2.500 abitanti dell'entroterra Beneventano<sup>58</sup>. Nel piccolo comune agricolo, quando un ragazzo finiva le scuole elementari, il padre cominciava a preoccuparsi dell'avvenire del figlio. Se era troppo presto per giu-

50. Come ricorda Guido Crainz, «fra il 1951 e il 1960 gli investimenti in agricoltura raddoppiarono passando da 265 a 533 miliardi», G. Crainz, *Storia del miracolo economico italiano*, Roma, Donzelli, 1996 (consultata ed. 2005), pp. 91-116, in particolare p. 92; sul tema si veda inoltre G. Fabiani, *L'agricoltura in Italia tra sviluppo e crisi (1945-1977)*, Bologna, il Mulino, 1979, pp. 168-190.

51. Per alcuni esempi cinematografici: Cfr. *La terra a chi lavora*, Comitati Civici, 1953; *Racconto maremmano*, Comitati Civici, 1953; *Isola del progresso*, Comitati Civici, 1956.

52. Sul tema dell'ampliamento delle aree della pubblica amministrazione si veda: F. Ferraresi, *Burocrazia e politica*, Bologna, il Mulino, 1980, pp. 12 ss. Cfr. inoltre S. Cassese, *Il sistema amministrativo italiano*, Bologna, il Mulino, 1983, p. 32 e ss. Per un confronto con gli anni Trenta, Cfr. G. Carocci, *Un difetto di egemonia*, in, *Vizio d'origine*, a cura di G. Zincone in «La biblioteca della libertà», XVII (1980), n. 77-78, pp. 103-104.

53. P. Bevilacqua, *Dopoguerra, campagne, mezzogiorno*, in «Studi storici», 1980, n. 4, p. 816.

54. G. Crainz, *Storia del miracolo economico*, cit., p. 92-93.

55. E. Banfield, *Una comunità del mezzogiorno*, Bologna, il Mulino, 1961. È opportuno aprire una parentesi sul complesso tema del "familismo amorale" che da tempo anima il dibattito fra storici come Salvatore Lupo e Paul Ginsborg. Dopo gli studi pionieristici del sociologo Edward Banfield (*Una comunità del mezzogiorno*, op. cit.) e in seguito in Italia dell'antropologo Carlo Tullio Altan (*La nostra Italia*, Milano, Feltrinelli, 1986), entrambi propensi a individuare nel "familismo amorale" la matrice del qualunquismo nazionale, altre problematiche emergono con forza dal lavoro del politologo R. D. Putnam, *La tradizione civica nelle regioni italiane*, Milano, Mondadori, 1993. La tesi di Putnam si centra principalmente su come il mancato spirito pubblico e civico nel sud Italia sia imputabile proprio al familismo; riflessioni che d'altro canto vengono ampiamente messe in discussione da Salvatore Lupo, in *Usi e abusi del passato: le radici dell'Italia di Putnam*, in «Meridiana», 18/1993, pp. 151-68. D'altro lato Ginsborg recupera la tesi del politologo; sebbene lo storico inglese critichi metodologicamente la teoria di Putnam, ciò non toglie che la prenda come esempio per chiarire alcuni degli aspetti che determinano l'atteggiamento del "paese Italia"; egli, infatti, individua nel "familismo amorale" la causa del mancato radicamento di un'etica pubblica, di quel senso della collettività. Riflessioni che vengono approfondite anche nel suo lavoro *Famiglia Novecento*, cit.

56. Cfr. R. Cavarra, M. Scavi, *Gli statali, 1923-1978*, Torino, Rosemberg & Sellier, 1980, p. 46 e ss. Cfr. P. Ginsborg, *Storia dell'Italia*, cit., pp. 161-187.

57. Per alcune annotazioni sul tema si veda: G. Cesaretti, *Che cosa dà all'Italia un Paese del Mezzogiorno?*, in «L'Europeo», 3 marzo, 1952.

58. *Ibid.*

dicare le capacità del ragazzo, si decideva di fargli ripetere la quinta elementare. Nel 1952 trovare lavoro a San Lorenzo era difficile: l'unica industria nei paraggi, la distilleria, non assumeva nuovo personale. Vittorio Abate, proprietario di una ventina di are, cioè un quinto di un ettaro, dopo che il figlio Nicola aveva concluso le elementari, si trovò a fare una scelta obbligata per il suo futuro: portarlo con sé a «zappare la terra», metterlo a «far pratica per un mestiere» o farlo studiare. Vittorio, malgrado non disponesse di grandi risorse economiche, scelse di fargli continuare gli studi, mosso dalla speranza di offrire al figlio una vita migliore, dove non ci fosse bisogno di «sporcarsi le mani» per mantenere una famiglia, ma anche dal desiderio di elevarsi socialmente attraverso un figlio che «fa carriera». Vittorio sogna «che un giorno suo figlio sia procuratore della Repubblica in un tribunale dell'alta Italia». Al pari di molti altri padri, non solo voleva che il figlio non lavorasse la terra, ma lo auspicava e lo immaginava lontano dal paese, dalla realtà meridionale che «non offre e non offrirà che miseria»<sup>59</sup>.

### 3 Famiglie a confronto

L'analisi delle produzioni della Dc e del Pci della fine degli anni Cinquanta consente di approfondire almeno in parte la relazione fra le famiglie, il partito, la società civile e il miracolo economico. Le famiglie delineate dai Comitati Civici e dai film della Dc trasmettono l'immagine di un Paese che volge alla modernità, mentre quelle rappresentate nella propaganda e nei documentari del Pci mostrano realtà e contesti in netta contraddizione; ne emergono due "Italie" che intraprendono un percorso parallelo e allo stesso tempo antitetico. Significativo è il raffronto tra il documentario *Il delta oggi*, girato dai Comitati Civici nel 1958, e *Il delta padano*, divulgato dal Pci nel 1963<sup>60</sup>. *Il delta Oggi*, cortometraggio curato dall'"Ente per la colonizzazione del delta padano", ricostruisce le fasi della riforma fondiaria attuata

59. G. Cesaretti, *Che cosa dà all'Italia*, cit.

60. *Il delta oggi*, Comitati Civici per la bonifica del delta padano, 1958, Benché girato dai Comitati Civici è indubbia la co-produzione Dc; *Il delta padano*, Pci, 1963. Si ipotizza che il cortometraggio non sia stato prodotto nel 1963; infatti, è opportuno notare come le immagini risalgano ad un periodo antecedente attestabile agli anni Cinquanta. Il film alterna una costruzione cinematografica di finzione (ovvero costruita in un set cinematografico) a sequenze di repertorio girate in presa diretta che ricalcano in buona parte contenuti, luoghi e ambienti filmati da *La Settimana Incom* nel corso degli anni Cinquanta. A confutare tale ipotesi sono proprio i repertori Incom che trattano della bonifica del delta; tracce che si ritrovano anche nel documento *Colonizzazione del delta padano*, *La settimana Incom* n. 00673, 16/11/1951. In aggiunta è opportuno notare che il tempo che intercorreva fra la produzione e la divulgazione dei cortometraggi del Pci, al contrario dei prodotti della Dc, erano assai dilatati questo principalmente per due ragioni: da un lato pesavano le scarse risorse economiche del Pci (produrre un film aveva costi considerevoli) e d'altro, come vedremo nel corso del lavoro, la direzione del Pci (almeno fino ai primi anni Sessanta) non comprese l'efficacia della comunicazione cinematografica nella azione di propaganda politica e pertanto non valorizzò questo canale. La sottovalutazione del medium oltre a comportare ritardi nella produzione e nella divulgazione dei film, dette luogo a prodotti di scarsa qualità da un punto di vista figurativo e narrativo.

a partire dal 1951<sup>61</sup>. Dopo un'accurata descrizione delle grandi opere di bonifica dei territori, il film ricostruisce in modo dettagliato i momenti di consegna dei poderi alle famiglie, illustra i molti comfort di cui sono dotate le nuove case coloniche, e mostra come i nuovi borghi siano attrezzati per rispondere alle necessità di una comunità in crescita. Allo stesso tempo la pellicola sottolinea quanto l'istituzione statale, rappresentata dall'amministrazione locale della Dc, supporti i coloni nelle fasi d'insediamento; ma anche come il Consorzio svolga un servizio d'assistenza sociale alle famiglie degli assegnatari di terre.



Frame 6: *Il delta oggi*, Comitati Civici per la bonifica del Delta padano (co-produzione Dc), 1958.

Attraverso l'accostamento di oggetti e arredi tradizionali e d'altra parte "moderni", come il camino e la cucina a gas, o la descrizione dell'organizzazione dello spazio domestico (la grande cucina resta il cuore della casa, ma gli ambienti si moltiplicano, in particolare fa il suo ingresso la stanza da bagno), il film fa dialogare passato e presente e allo stesso tempo proietta nel futuro la relazione fra le due dimensioni.

A differenza di altre produzioni, questo cortometraggio continua la narrazione oltre il momento di snodo che segna l'inizio della nuova vita delle famiglie. Ricalcando lo stile dell'inchiesta televisiva, *format in auge* in questi anni, la pellicola informa il proprio pubblico di «cosa accade dopo». Gli interpreti che hanno il compito di guidare lo spettatore in questa fase finale sono i bambini: le nuove generazioni specchio del miracolo. Sono loro ad accompagnare lo spettatore nel

61. I piani di bonifica furono introdotti dopo la rottura del fiume Po del 1951. Sull'argomento si veda: Aa.Vv., *Polesine area di fuga*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, in particolare il saggio di A. Ardigò, *Il Polesine un'area di fuga nell'Italia Settentrionale*. Per alcune riflessioni sugli interventi statali Cfr. quindi G. Crainz, *Storia del miracolo*, cit., pp. 97-98. Altri riferimenti (in questo caso riferiti alla rottura del Po del 1951), 1951: *La rotta, il Po, il Polesine*, a cura di L. Lugaresi, Rovigo, Minelliana, 1994 (atti del 17° Convegno di studi storici, Rovigo, 22-23-24 novembre 1991).



Frame 7: *Il delta oggi*, Comitati Civici per la bonifica del Delta padano (co-produzione Dc), 1958.

percorso verso la “modernità”, dove la comunità riveste il ruolo di protagonista sottintesa. Oltre a essere immagine della trasformazione, i comportamenti e le abitudini delle nuove generazioni sembrano rendere consuete prassi che gli adulti avvertivano come eccezionali. Le figure dei bambini che vanno a scuola col grembiulino bianco, col fiocco al collo e la grande cartella di cartone sulle spalle, che giocano nei parchi all'avanguardia, si alternano a quelle dei paesi che rapidamente hanno «preso a vivere».

D'altro canto la conclusione del film muove altre osservazioni; nel finale viene infatti instaurata una relazione simbolica fra gli spazi del religioso, del pubblico e della società civile: ecco le immagini della chiesa, del municipio e della piazza, che presentate in modo alternato sembrano dialogare alla ricerca di una reciprocità. Alla melodia di sottofondo che ha scandito il tempo del film, una marcella allegra, si sostituiscono nuovi suoni: i rintocchi delle campane della chiesa indicano le gerarchie interne allo spazio pubblico, e rafforzano il ruolo della chiesa. Alle pratiche religiose è ancora affidato il compito, come già in passato, di marcire i tempi della vita associativa del borgo; annunciando un nuovo giorno, le campane segnano pur sempre la conclusione di un processo di modernizzazione che in realtà è solo agli inizi.

Diversi documentari – *Il delta oggi*, *Una fiammella si è accesa*, *Festa a Comacchio* e *Vittoria*<sup>62</sup> – descrivono da diverse angolazioni il miracolo economico in atto e presentano le tipologie di famiglie elette a *testimonial* del cambiamento. Da queste

62. *Una fiammella si è accesa*, Comitati Civici, 1957; *Festa a Comacchio*, Comitati Civici, 1958; *Vittoria*, Comitati Civici, 1960.

differenti comunità familiari e dalle dinamiche generazionali che le contraddistinguono, emergono politiche volte a promuovere una società civile organizzata e plurale, ma pur sempre gestita dall'alto. Lo si vede nell'organizzazione degli spazi tanto pubblici quanto domestico-familiari, dove tutto è rigidamente pianificato e allestito. La rappresentazione dei sentimenti di solidarietà e di spirito comunitario che caratterizza *Il delta oggi* mostra gli auspici delle politiche della Dc, ma gli altri aspetti che si è cercato di porre in evidenza ne segnano i limiti.

D'altro canto prendendo in esame il *Delta Padano*<sup>63</sup> emerge una realtà che, come già accennato, è in netto contrasto con quella appena descritta. Oltre a denunciare le miserie del Paese e le insufficienze dello Stato, il documentario sottolinea l'assenza della società civile. *Il delta oggi* e *Delta Padano* sono ambientati nella stessa area geografica e descrivono le stesse tipologie di famiglie, ma sembrano raccontare la storia di due paesi lontani, divisi culturalmente e che viaggiano verso la modernità a due velocità. Come *Il delta oggi*, *Delta Padano* narra la storia di un borgo rurale, qui è Goro, lambito dalle rive del fiume Po, ma i registri della comunicazione politica e i temi trattati sono in netto contrasto con quelli del *Il delta oggi*. Il tono enfatico delle voci fuori campo, il sottofondo musicale – un coro che intona una litania funebre – il ricorso allo stile cinematografico neorealista conferiscono alle immagini una tragicità che accentua la miseria e il dolore del quale già di per sé quella realtà è intrisa. Questa pellicola, destinata ad un pubblico di militanti, oltre a denunciare l'inefficacia delle politiche governative intende mostrare le contraddizioni del miracolo economico, dove consumi e benessere hanno contribuito ad esacerbare il divario fra le classi sociali<sup>64</sup>. Ancora una volta al centro della narrazione vi sono famiglie complesse, immagine delle ansie e dei bisogni di un'intera comunità schiacciata dalla miseria, dalle malattie e dall'instabilità socio-economica<sup>65</sup>.

La pellicola si apre con l'interno di una casa composta da un'unica stanza. Fra queste mura non c'è speranza: la promiscuità, il freddo, l'umidità che trasuda dalle pareti disadorne della stamberga fatiscente contrastano con le immagini di candore e confortevole serenità del *Il delta oggi*. Mentre il regista con un primo piano stringe sugli occhi persi nel vuoto di un giovane, le voci fuori campo (per la prima volta maschili e femminili) sottolineano che «chi durante la notte ha seguito lo scorrere delle ore non ha fretta, tanto nessuno ha bisogno di lui». Alle prime luci dell'alba la madre, stanca e infreddolita, dopo aver trascorso parte della notte ad insegnare al proprio figlio come procurarsi la legna per il fuoco «senza essere preso dai cani e dalla polizia», rientra a casa dove l'intera famiglia ancora dorme.

63. *Delta padano*, cit.

64. Per un'analisi congiunta e intrecciata delle culture politiche cfr. P. Scoppola, *La repubblica dei partiti, profilo storico della democrazia in Italia 1945-1990*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 275-304.

65. Per un'analisi tesa a coniugare gli elementi di storia politica con le passioni, i comportamenti sessuali, terreni considerati a lungo marginali, ma su cui i partiti di massa non hanno mancato d'intervenire per plasmarli e per adeguali ai propri obiettivi si veda: A. Tonelli, *Politica e amore. Storia dell'educazione ai sentimenti nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2003, in particolare p. II.



Frame 8: *Il delta padano*, Pci, 1963 (repertorio anni Cinquanta).

Il pianto di un bambino rompe il silenzio dell’alba; tutti si alzano incuranti l’uno dell’altro. Mentre il nonno, alimentando il flebile fuoco, mastica il tabacco tenuto in caldo nell’ansa del grande camino, una giovane donna che divide il letto con il marito e la sorellina più piccola, ordina in un cassetto l’unico paio di calze di seta più volte rammendato, ricevuto in dono il giorno del matrimonio. Rapidamente l’occhio da presa stringe con un primo piano sul volto pensieroso di uno dei componenti della grande famiglia, un ragazzo di circa venti anni; mentre una bambina prepara diligentemente la cartella per andare a scuola, le voci fuori campo interpretano i pensieri del giovane che, guardando oltre la finestra, si interroga sul proprio futuro.



Frame 9: *Il delta padano*, Pci, 1963 (repertorio anni Cinquanta).

La narratrice, intervenendo prontamente, ricorda che «se al giovane del delta il nuovo giorno sembra non portare prospettive, la bimba che si prepara per andare a scuola è in fondo fortunata poiché il 40 % della popolazione è analfabeta e dodici bambini su cento muoiono prima dei dodici anni». Per questo, forse, il risveglio dei più piccini è avvertito come un miracolo, dai genitori e dai nonni «che ascoltano nella notte il loro respiro per scoprire un ospite consueto: la tubercolosi che colpisce uno, spesso due abitanti su dieci».

Come ogni giorno, la famiglia si riversa nell'unica strada del paese: i bambini si incamminano verso la scuola, un'angusta stanza in una località vicina, e le donne prendono l'acqua da «un fiume ormai malato». Alcuni uomini, assoldati come braccianti<sup>66</sup> a giornata da un «capoccia», salgono su un camion che li condurrà nei campi, e altri meno fortunati passano il tempo fra i tavoli dell'unico bar, che stenta a sopravvivere perché nessuno consuma.

Ogni giorno assomiglierebbe a quello precedente se non ci fossero le nuove morti a scandire lo scorrere del tempo; «è questo il tempo che la gente ha imparato a vedere le proprie sofferenze come le sofferenze di ognuno». Come partecipasse a un rito l'intera comunità, unita dalla disillusione verso il futuro, si stringe nella piazza all'arrivo del dottore, mandato a chiamare da un paese vicino: «la tubercolosi ha mietuto un'altra vittima, una giovane donna che aveva appena partorito; [...] ancora una volta un bambino crescerà da solo nell'indifferenza della società».



Frame 10: *Il delta padano*, Pci, 1963 (repertorio anni Cinquanta).

I bambini tornano a essere protagonisti; tuttavia se nel documento della Dc le nuove generazioni erano immagine degli effetti positivi del miracolo, in questo film sono ritratte come vittime della cattiva amministrazione della cosa pubblica.

66. Sulla famiglia bracciantile si veda: A. Manoukian, *La famiglia dei contadini*, in, *La famiglia italiana*, a cura di P. Melograni, cit., pp. 13 e ss.

Il *delta padano*, come gran parte delle produzioni cinematografiche del Pci di questi anni, riporta così all'attenzione del pubblico il volto dell'altra Italia, quella che lotta ogni giorno con le malattie, la povertà; un'Italia resa invisibile dalla propaganda di Stato e dei partiti di governo, sconfitta e immobile, che spesso occupa le cronache dei giornali. Il cortometraggio, a differenza delle produzioni della Dc e dei Comitati Civici, non offre soluzioni, si limita a raccontare la storia di una famiglia e di una comunità. Al pari di *Delta Oggi* anche in questa pellicola il tema della solidarietà ritorna con forza e viene usato dagli autori come paradigma interpretativo per descrivere una realtà contraddittoria, dove i ritratti dei miserabili ricordano quelli raccontati da Rocco Scotellaro nel *L'uva puttanello*<sup>67</sup>. Nel *Il Delta padano* non si mette in discussione il "diritto di possesso" né "l'avidità umana"; il film si interroga sull'immobilità socio-culturale e politica, sulla povertà, sulle ingiustizie che contraddistinguono paesi come Goro, dove è il bisogno a scandire i ritmi, le abitudini della comunità. Goro rappresenta il fallimento delle politiche di *welfare* e riflette l'immagine di uno Stato che non fa abbastanza, ma soprattutto testimonia l'assenza di una qualsiasi forma di società civile. È una comunità fatta di fantasmi, dimenticata dalle istituzioni laiche e religiose; a Goro non c'è nemmeno il parroco: la chiesa, con il campanile mezzo diroccato, è chiusa e la domenica e le feste comandate «per prendere la messa si deve andare al paese vicino [...]»; l'unica cosa che funziona è il cimitero».

Le differenze fra *Il delta oggi* e il *Delta padano* sono evidenti anche nel diverso modo di presentare la piazza; nella pellicola dei Comitati Civici la piazza è il riflesso del buon governo democristiano: è immagine di potere, luogo di scambio e di dialogo fra pubblico e privato. Viceversa, il cortometraggio del Pci svuotando questo luogo e privandolo del proprio valore simbolico, sottolinea quanto la vita sociale sia asfittica. L'immagine della comunità che si riversa silenziosa e rassegnata in piazza solo per brevi attimi, «segna la morte di una società civile forse mai esistita».



Frame 11: *Il delta padano*, Pci, 1963 (repertorio anni Cinquanta).

67. R. Scotellaro, *L'uva puttanello: contadini e mezzadri del Sud*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

In *Delta oggi* la ripresa in diretta dei riti di una classe politica che esercita un ruolo di rappresentanza degli interessi collettivi esalta le forme del sistema democratico; al contrario, nel *Delta padano* l'assenza delle istituzioni, nelle immagini e nella narrazione, denuncia con forza la mancanza di un'attiva partecipazione politica e associativa.

Almeno fino al 1962 – momento di svolta e di cambiamento della sezione Propaganda e Stampa del Pci – i temi proposti si ripetono, sia pure in contesti e attraverso soggetti diversi. Le molteplici contraddizioni del boom economico emergono con forza dai cortometraggi *Il prezzo del miracolo* o *L'altra faccia del miracolo*<sup>68</sup>; la raffigurazione delle famiglie, ancora una volta, è il vettore che muove la denuncia sociale e che alimenta quella politica.

## 4

## Il Pci: auto-rappresentazione del partito o celebrazione della famiglia?

A differenza della Democrazia cristiana, fino al 1962 il Partito comunista non possedeva una propria casa di produzione. Tranne rare eccezioni come *Togliatti è ritornato* e *Viva l'Unità*<sup>69</sup>, i primi cortometraggi e film furono commissionati dalla sezione propaganda del Pci e dalle Camere del lavoro, disseminate in tutta la penisola, a piccole case di produzione come la CBC, la Podus, la Libertas film o la Tecno Stampa. Solo dalla fine degli anni Cinquanta, con l'arrivo di Luciano Romagnoli, come ricorda Alessandro Curzi, «ebbe inizio un nuovo corso più moderno, volto a valorizzare non solo le iniziative nel campo dell'editoria, ma anche del cinema, della radio e della televisione»<sup>70</sup>. Dalle nuove proposte e dall'intersecarsi dell'attività della sezione propaganda con quella della cultura, allora diretta da Rossana Rossanda, fiorirono nuove forme di comunicazione politica. Il rapporto fra partito e militanti si stava rapidamente trasformando e si avvertiva la necessità di cambiare le forme della comunicazione. Come ha osservato Gundel, si approssimava una società di massa improntata ad uno stile di vita incentrato sulla moltiplicazione dei beni di consumo, e non più permeabile ai linguaggi utilizzati dai modi della propaganda tradizionali<sup>71</sup>. La diffusione della comunicazione di massa «stava infatti accentrandone in sé molte delle funzioni dell'organizzazione

68. Produzioni Pci: *Il prezzo del miracolo*, Pci, attestabile alla seconda metà degli anni Cinquanta; *L'altra faccia del miracolo*, Pci, attestabile alla seconda metà degli anni Cinquanta. Per un chiarimento sulla periodizzazione dei cortometraggi si rimanda alla nota 59.

69. *Togliatti è ritornato*, Pci, 1948; *Viva l'Unità*, Pci, 1949; per analisi critica del funzionamento della sezione cultura e propaganda del Pci si veda: A. Medici, M. Morbidelli, E. Taviani, *Il Pci e il cinema fra cultura e propaganda 1959-1979*, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Annali 2001, pp. 154-161; altri suggerimenti provengono da P. Bracaglia testo di L. Gruppi, *Le grandi scelte del Pci: 1921-1981, Sessant'anni nella storia*, Dipartimento stampa e propaganda del Pci, 1981, pp. 51-52.

70. *Il nuovo corso della propaganda. Conversazioni con Alessandro Curzi*, in *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*, a cura di A. Medici, M. Morbidelli, E. Taviani, Roma, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2001, p. 154.

71. S. Gundel, *I comunisti italiani fra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Firenze, Giunti, 1995, pp. 226-234.

dell'egemonia un tempo appannaggio degli intellettuali»<sup>72</sup>. È in questi anni che nacque l'Unitelefilm, organismo che inizialmente ebbe il compito di raccogliere le pellicole prodotte da una serie di strutture centrali e periferiche del partito e che nel corso degli anni Sessanta divenne una realtà importante nel campo della produzione e della distribuzione del cinema politico. Senza dubbio l'Unitelefilm fu fondata per contrastare la crescente influenza della televisione a marchi Dc; d'altro canto la sua attività principale fu quella di produrre film per il Pci, in occasione di scadenze elettorali importanti, e per tenere informati i cittadini – soprattutto i militanti – delle principali battaglie portate avanti dal partito<sup>73</sup>.

Nel corso degli anni Cinquanta a una propaganda audiovisiva ufficiale si affiancò una produzione amatoriale messa a punto da militanti o da simpatizzanti del Pci, che per quanto non finalizzata alla propaganda contiene elementi che vi si possono in qualche modo accostare. Allo stato attuale della ricerca non è possibile dire se questi film furono commissionati dal partito, e allo stesso modo quantificarne la produzione, dal momento che il lavoro di raccolta e di catalogazione è ancora agli inizi. L'esame di questi materiali presenta notevoli problemi interpretativi, in parte dovuti alla difficoltà di ricostruire una biografia dei diversi autori, il che consentirebbe di contestualizzare il film e di elaborare la genesi del documento, in assenza spesso sia di un titolo che della data di produzione. A differenza delle pellicole di propaganda, e trattandosi spesso di film di famiglia prodotti da militanti comunisti, questi non si proponevano di denunciare le mancanze dello Stato; attraverso il linguaggio della sfera privata, dei sentimenti, essi descrivono accanto alla vita familiare anche luoghi e pratiche della vita associativa del partito.

Gli *home movies* scelti provengono principalmente dal fondo Marzadori<sup>74</sup> di Bologna, che conta circa 15 ore di girato e contiene documenti prodotti nel corso degli anni Cinquanta, di formato 8mm. Da un punto di vista tecnico – ripresa e montaggio – la produzione mostra i limiti di un lavoro non professionale: i film sono grezzi, privi di sonoro ed è assente quella coscienza filmica che stabilisce le gerarchie fra eventi e situazioni all'interno del film. I temi e gli ambienti filmati sono assai eterogenei: protagonisti dei cortometraggi sono le parate e le feste di partito, le vacanze e le gite organizzate dal comune per i propri dipendenti. La “famiglia”, descritta da differenti angolazioni, riveste un ruolo da protagonista e allo stesso tempo è la destinataria della pellicola.

La diversità del punto d'osservazione e talora il divario che emerge dalle produzioni amatoriali rispetto al materiale ufficiale del partito, offrono alcune suggestioni che consentono di approfondire la ricezione da parte delle famiglie e dei militanti degli indirizzi politici del Pci e dei messaggi che utilizzava. Prendendo le mosse

72. *Ibid.*

73. E. Taviani, *Cinema, politica e propaganda*, in Medici A, Morbidelli M, Taviani E. (a cura di), *Il PCI e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*, cit., pp. 135-153, in particolare le pp. 136-139.

74. Fondo Marzadori, 15 ore di girato in 8mm, conservato presso l'archivio *home movies* di Bologna. Marzadori, nato a Bologna alla fine degli anni Venti, prese parte alla Resistenza e dagli anni Cinquanta lavorò in Comune. Sposato con due figli, militante nel Pci; partecipò a diversi concorsi per cineamatori, fra i quali il concorso nazionale per cineamatori che ogni anno si teneva a Montecatini.

dai documenti prodotti da Marzadori intorno ai primi anni Cinquanta, appare significativa l'attenzione che l'autore dedica alle feste di partito. A questo riguardo esemplare è il cortometraggio *Festival dell'Unità* girato nel 1951 a Bologna<sup>75</sup>.

La scelta di Bologna quale sede della festa nazionale de l'Unità – ricordò un militante –, ha riempito di soddisfazione e di legittimo orgoglio i compagni e i lavoratori di tutta la nostra provincia. Onore più grande non poteva essere fatto alla nostra provincia e alla nostra città<sup>76</sup>.

La federazione bolognese del Pci aveva ripetutamente chiesto al prefetto De Simone l'autorizzazione per poter organizzare il festival ai giardini Margherita, luogo che più di ogni altro avrebbe garantito una buona riuscita della manifestazione; negata l'autorizzazione, il festival fu allestito nel parco della Montagnola. I titoli e gli articoli dei giornali non reggevano quasi il ritmo dei lavori d'allestimento: «una febbre di rivalsa» nei confronti del prefetto «aveva investito tutti e si lavorava a cento allora»<sup>77</sup>. Alla presenza delle autorità, la cerimonia inaugurale ebbe luogo il 18 settembre nel salone del Podestà e ad aprire la manifestazione fu Pietro Secchia<sup>78</sup>. Un militante racconta che «si parlava del festival ovunque e non solo a Bologna o nell'Emilia»; dalla Toscana «avevano preparato diversi pulman». «Chi aveva occasione di portarsi fuori dalla provincia e riconosciuto per bolognese, si sentiva dire: anche noi verremo a Bologna per partecipare ad una settimana di manifestazioni politiche, folkloristiche, culturali, sportive e artistiche [...] per unire i cittadini nell'amore per la vita e la pace»<sup>79</sup>. Il balletto del Teatro di Massa avrebbe aperto la settimana; fra gli appuntamenti più attesi c'erano la sfilata dei modelli, la mostra del XXX anniversario del Pci al salone del Podestà, l'incontro con gli intellettuali, ma soprattutto il comizio di Togliatti<sup>80</sup> e la sfilata degli «Amici dell'Unità», programmati nell'ultimo giorno della manifestazione, il 25 settembre<sup>81</sup>.

La giornata conclusiva del festival è descritta con dovizia di particolari dal regista dilettante. Attraverso un montaggio elementare e privo di dissolvenze, egli racconta la giornata di festa, che si apre con l'immagine dei fuochi d'artificio che illuminano il cielo della città. Una lunga panoramica del parco della Montagnola gremito di gente e un cartello «benvenuti a Bologna che festeggia l'Unità», introducono il racconto offrendo da subito delle notizie che avrebbero consentito allo spettatore di orientarsi.

75. Marzadori, *Festival dell'Unità*, Gelo (la casa di produzione è un'invenzione dell'autore), Bologna, 1951.

76. *Testimonianza di un compagno*, in *Così cominciò la festa dell'Unità*, a cura di L. Leonesi, Bologna, ES, 1992, p. 75.

77. *Ibid.*, p. 97.

78. *Inaugurazione degli amici dell'Unità*, in «L'Unità», 19/9/1951, cronaca di Bologna.

79. L. Leonesi, *Così cominciò*, cit., p. 97.

80. Oltre a G. Vacca, *Saggio su Togliatti e la tradizione comunista*, Bari, De Donato, 1974, tra le ultime ricerche, sulla figura di Togliatti si veda: S. Cruciani, *L'immagine di Palmiro Togliatti nel comunismo italiano*, in «Memoria e Ricerca», n. 34, 2010, pp. 129-152; nello stesso numero si veda inoltre il saggio di Annette Wieviorka, *I festeggiamenti per i cinquant'anni di Maurice Thorez*, pp. 153-169.

81. *Gli amici dell'Unità riuniti oggi al congresso*, in «L'Unità», 22/09/1951.



Frame 12: Marzadori, *Festival dell'Unità*, Gelo (pellicola amatoriale; la casa di produzione è un'invenzione dell'autore), Bologna, 1951.

I militanti sono assiepati sotto il palco eretto all'ombra del monumento del Popolano, che di lì a poche ore avrebbe ospitato i dirigenti provinciali e regionali, ma soprattutto Palmiro Togliatti. Un'immagine di stormi che si alzano in volo sulla città fa da contrasto alla grande scritta «l'Unità» posizionata dietro il palco: l'autore cerca così di conferire al film un tono solenne. Sofferma poi l'occhio della cinepresa sulla gente comune, sulle tante famiglie vestite a festa, di diversa estrazione sociale, che si erano riversate in “piazza” per assistere alla parata comunista. I rituali del privato familiare accompagnano e scandiscono i momenti dell'evento pubblico: le immagini di una madre che compra il gelato o il palloncino al proprio figlio mentre guarda in lontananza il marito che si intrattiene con gli altri uomini, forse impegnati in discorsi politici, si alternano a quelle dove un padre premuroso tiene il proprio figlio sulle spalle per consentirgli di vedere meglio. Le consuetudini della vita familiare entrano così in relazione con il momento pubblico, e vi imprimono il loro segno<sup>82</sup>. Il programma della giornata di festa d'altra parte sembra seguire i ritmi della quotidianità familiare; è proprio la presenza e la partecipazione delle famiglie a sottolineare l'importanza dell'incontro, momento determinante in cui viene messa in evidenza la loro appartenenza alla “grande famiglia comunista”.

Durante la parata sfilano in testa le autorità locali, ma ad aprire il corteo sono i ragazzi e le ragazze della Fgci e le donne dell'Udi, che trionfalmente portano i loro stendardi. I giovani indossano una divisa: pantaloni e camicia bianca per gli uomini e gonna bianca a pois neri e camicia bianca per le donne. Il colore bianco, simbolo di candore e di pace, è dunque il segno della parata; una scelta cromatica che sorprende gli avversari, soliti a rappresentare i comunisti tramite i colori minacciosi del rosso e del nero. Nella sfilata, le immagini di Marx e di Lenin si

82. Sul rapporto fra famiglia e Pci cfr. M. Casalini, *Famiglie comuniste*, cit., pp. 104-109, e 142-157.

alternano a quelle di Eugenio Curiel e di Irma Bandira, staffetta partigiana nella VII brigata Gap<sup>83</sup>. I gonfaloni dei comuni e della provincia di Bologna aprono la sfilata delle sezioni di partito. Accalcata sui lati dei viali, la gente era partecipe e acclamante: ecco Casalecchio con alla testa il sindaco e i ritratti dei caduti nella guerra di liberazione; la sezione Chiarini apriva la sua parata con grandi cartelloni inneggianti alla pace, gli operai della Casaralta portavano trionfalmente il plastico della loro fabbrica. L'occhio della cinepresa si sofferma sulla grande falce e martello di vetro costruita dagli operai della vetreria Pritoni, per poi staccare sui ragazzi di San Giovanni Persiceto scintillanti nel loro completo multicolore<sup>84</sup>.

I reali protagonisti della manifestazione sono proprio le nuove generazioni; i ragazzi e le ragazze, sotto gli occhi commossi e orgogliosi dei propri familiari, si cimentano nella marcia e in giochi acrobatici. La sfilata si conclude con le 432 bandiere delle sezioni della federazione, al cospetto di una folla che invade i viali per avvicinarsi al palco che avrebbe accolto Palmiro Togliatti.



Frame 13: Marzadori, *Festival dell'Unità*, Gelo, Bologna, 1951.

E qui, con un brusco cambio di campo, Marzadori introduce il momento del discorso del segretario del Pci, che attorniato da dirigenti locali come Enrico Bonazzi (segretario della federazione), Giuseppe Dozza (sindaco di Bologna), e dalle alte cariche del partito (Pajetta, Longo, Secchia, «insomma tutta la dirigenza del partito era lì») si accinge con fare calmo e sicuro a prendere la parola. Il leader parlò per circa due ore ai militanti, incantati dalle sue parole:

persino il tempo è stato dei nostri, appena velato da queste nubi, e sembra non abbia intenzione che rendere più dolce il profilo aspro dei vostri monumenti, [...], la gente è

83. Irma Bandiera, nata a Bologna l'8 aprile 1915, fu staffettista nei Gruppi d'azione patriottica col nome di battaglia "Mimma", venne torturata e infine uccisa dai fascisti il 14 agosto 1944.

84. Marzadori, *Il festival dell'Unità*, cit.; cfr. A. Scagnetti, *Giornata memorabile*, in «L'Unità», 25/09/1951.

accorsa da tutte le parti della città, dalla campagna e dalle città vicine [...] da città anche lontane [...] è un giorno di festa<sup>85</sup>.

«l'Unità» ricostruì dettagliatamente ogni momento del comizio e della presenza di Togliatti alla giornata<sup>86</sup>. Le riprese di Marzadori invece seguivano un intento diverso, non si proponeva di far propaganda. Piuttosto si avverte nella pellicola la tensione dell'autore che cercava nella folla volti noti e familiari; nelle sue riprese il personaggio politico ha una presenza rilevante, ma è co-protagonista, divide la scena con i militanti e le militanti. Il film di Marzadori era destinato ad un pubblico di compagni e compagne di sezione; un “racconto” da condividere con loro, un uso familiare nel senso di una fruizione all'interno del gruppo ristretto. La ricerca dell'autore di ambienti, di momenti legati alla sfera del privato e il costante desiderio di mettere in relazione questi momenti con la dimensione pubblica della parata mostra come, al pari di altre produzioni più specificamente familiari, questo film era girato per muovere gli animi degli amici, per sollecitarne, a distanza di tempo, i ricordi, le emozioni.

D'altro canto, attraverso i cortometraggi, Marzadori racconta la propria storia, insieme a quella di un partito dove i militanti portano con sé le storie familiari di cui sono protagonisti. Al pari dei film più propriamente destinati alla famiglia, anche queste produzioni sono tese a rappresentare e rafforzare un sentimento di coesione “familiare”, ossia quello che contraddistingueva il rapporto fra i militanti e il Pci.



Frame 14: Marzadori, *Festival dell'Unità*, Gelo, Bologna, 1951.

Alcuni tratti di questo legame sono rintracciabili nella rappresentazione che Marzadori e la stampa di partito fanno della piazza. Sebbene le immagini siano assai differenti, da un lato Marzadori investe questo luogo anche di un significato familiare, dall'altro la carta stampata ne sottolinea il valore politico; in entrambi i

85. P. Spriano, *Il discorso di Togliatti a Bologna*, in «l'Unità», 25/9/1951.

86. *Ibid.*

casi si avverte la necessità di evidenziare la relazione fra lo spazio vitale della piazza, intesa come punto di incontro fra pubblico e privato, e la grande famiglia comunista.

Il cortometraggio *Il festival dell'Unità*, in particolare le sequenze che descrivono la parata degli “Amici dell'Unità” e il concorso di bellezza “La stellina dell'Unità”, suggerisce altre riflessioni sulla relazione fra le famiglie e il partito, ma anche sull'uso che quest'ultimo fa dei linguaggi e delle rappresentazioni della cultura di massa e delle devozioni<sup>87</sup>. La parata mostra chiaramente lo sforzo degli organizzatori nel creare un prodotto familiare al pubblico. Ad una sfera religiosa secolarizzata sono riconducibili ad esempio l'immagine di Togliatti portata in trionfo come un'icona sacra, o la sfilata di giovani e bambine in abito bianco, che ricordano le vergini schierate dai parroci nelle processioni, in occasione dei festeggiamenti per il santo patrono. «l'Unità», nel descrivere la festa, sottolinea il carattere d'emancipazione delle politiche del partito in relazione alla società, all'universo femminile e alla famiglia. Dai documenti filmici emerge invece un'immagine del Pci contraddittoria e spesso antitetica rispetto a quelle della cronache della carta stampata. Ne è un esempio il concorso di bellezza “La stellina dell'Unità”. Il giornale dette ampio spazio alla cronaca del concorso: descrisse la giuria, «preparata e imparziale», l'ambiente della competizione e pose l'accento sulla difficoltà delle varie prove di abilità in cui le ragazze erano chiamate a cimentarsi. Più che per la loro bellezza, le giovani sembravano essere giudicate per l'intelligenza, la cultura e la capacità di far fronte a disparate situazioni. Il giornalista non esaltava il corpo delle concorrenti, ma la loro virtù di «buone compagne»<sup>88</sup>. Le immagini di Marzadori presentano invece l'evento in modo diverso. La gara si teneva nell'anfiteatro della Montagnola; gli stand gastronomici si alternavano alle bancarelle, dove con un'offerta ci si poteva portare a casa un gadget della giornata: fra i più graditi la spilla con ritratto di Lenin e un piccolo stemma in metallo del Pci. Con una lunga carrellata Marzadori presenta la giuria, composta da soli uomini divertiti e interessati più alle “forme” delle concorrenti che alla loro intelligenza e al loro attivismo. Le ragazze sfilavano sicure sulla passerella e le loro madri erano strette l'una all'altra ai margini del palco in trepidante attesa, mentre i padri, un po' imbarazzati, le osservavano dal mezzo della folla, dove la presenza maschile superava nettamente quella femminile<sup>89</sup>.

Benché i contesti siano assai differenti, le sequenze di Marzadori ricordano i reportage della Incom prodotti in occasione del concorso di Miss Italia<sup>90</sup>. D'altro

87. Per un'analisi dell'utilizzo di figure simboliche da parte del Pci interessanti spunti di riflessione provengono dal lavoro di M. Ridolfi, *La sinistra, i suoi simboli, i suoi nemici*, in *Storia delle sinistre nell'Italia repubblicana*, a cura di M. Gervasoni, Reggio Calabria, Marco Editore, 2011, pp. 259-278.

88. *La stellina dell'Unità*, in «l'Unità» (cronaca di Bologna), 26/09/1951.

89. Sul rapporto fra mascolinità e ruoli di genere si veda: S. Bellassai, *Mascolinità e relazioni di genere nella cultura politica comunista (1947-1956)*, in *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*, a cura di S. Bellassai, M. Malatesta, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 265-301.

90. Fra i molti documenti si veda: *Miss Italia*, repertorio Settimana Incom, 1952; Cfr. *Merano: Eloisa Cianni è la Miss Italia del 1952, la diciannovenne Lyla Rocco è eletta invece Miss Cinema, La Settimana Incom* 00844, 1952; Cfr. inoltre *Selezione per Miss Italia, La Settimana Incom*, 01024, 1953. I cortometraggi di *La Settimana Incom* sono conservati presso l'archivio storico dell'Istituto Luce di



Frame 15: Marzadori, *Festival dell'Unità*, Gelo, Bologna, 1951.

canto mentre il settimanale femminile vicino al Pci, «Noi Donne», condannava, sebbene con ambiguità, spettacoli dove l'esibizione della bellezza femminile contribuiva ad una banalizzazione della figura della donna, il partito attraverso la messa in scena del *La Stellina dell'Unità* faceva propri i linguaggi e i codici della comunicazione di format d'intrattenimento come il concorso di Miss Italia. Dal contrasto fra le due posizioni emerge la doppia strategia di comunicazione utilizzata dal Pci: in alcuni ambiti, come quello della carta stampata, si dichiarava ostile a pratiche come il concorso di bellezza per rafforzare il rapporto con la base dei militanti, e in altri, come le feste pubbliche, favoriva costumi apparentemente condannati, per comunicare con fasce elettorali eterogenee.

Dal confronto fra i materiali a stampa e quelli amatoriali si percepisce dunque una profonda contraddizione nei messaggi divulgati. Sebbene «l'Unità» attraverso i propri articoli avesse tentato di affrancare il concorso e la figura femminile da immagini stereotipate; dalla rappresentazione di Marzadori emerge con evidenza come la considerazione da parte dei militanti del Pci delle donne e della gara di bellezza non si discostasse poi molto dalle consuetudini e dalle opinioni correnti del periodo<sup>91</sup>. Il Pci utilizzava linguaggi e codici comunicativi di provata efficacia

Roma. Per la relazione cattolici, comunisti, concorsi di bellezza si veda S. Gundel, *Figure del desiderio*, Bari, Laterza, 2007 (titolo originale: *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, New Haven and London, Yale University Press, 2007), pp. 204-231.

91. L'ambigua rappresentazione dell'universo femminile che l'Udi propone attraverso le pagine di «Noi Donne» è oggetto di dibattito; la promozione di stereotipi propri della cultura di massa, entrano in conflitto con modelli culturali di matrice comunista. Esemplare il lavoro di M. Casalini, *Le donne della sinistra*, cit., pp. 192 e ss., dove l'autrice segna l'intreccio fra culture solo apparentemente antitetiche. Da diversa prospettiva P. Gabrielli (*Diritti, modelli, rappresentazioni: le associazioni politiche delle donne in Madri della Repubblica*, a cura di P. Gabrielli, L. Cicognetti, M. Zancan, Roma, Carocci, 2007, pp. 9-86, in particolare pp. 79-81), mostra una nuova dialettica fra cultura di sinistra e società di massa; della stessa autrice si veda inoltre *L'unione delle donne italiane e la costruzione politica della memoria (1944-1955)*, Roma, Donzelli, 2005.

e tipici della cultura di massa per divertire e appassionare il proprio elettorato, ma soprattutto per guadagnarne il consenso.

D’altro canto nella pellicola di Marzadori spicca il protagonismo della bellezza femminile, ma ciò non toglie che la centralità attribuita ad essa sia un riflesso di ciò che accade nel pro-filmico. Utilizzando un montaggio alternato, Marzadori mette in relazione i due campi narrativi e, forse senza volere, individua nuovi protagonisti e nessi. Nel pro-filmico le famiglie unite per sostenere la propria candidata e il partito che afferma la propria presenza attraverso stemmi e gagliardetti, introducono i reali protagonisti della pellicola che rapidamente guadagnano la ribalta, mostrandosi come interlocutori in un “dialogo” fra il partito e la famiglia<sup>92</sup>, che in questo caso è immagine della comunità comunista.

## 5 Conclusioni

La famiglia si è dimostrata ancora una volta osservatorio privilegiato per indagare un periodo denso di contraddizioni e cesure come quello del primo decennio del secondo dopoguerra. L’analisi dei documenti audiovisivi ha sollevato nuove problematiche in ordine al ruolo della famiglia nella annunciata modernizzazione del Paese e nella costruzione di nuove identità socio-politiche e culturali. La propaganda del Pci, della Dc e il cinema d’informazione dei Comitati Civici come nel gioco delle parti descrivono realtà e percorsi paralleli quando non antitetici, dove le famiglie sono protagoniste.

La Dc rappresentò nei media soprattutto famiglie nucleari contadine o appartenenti ai ceti medi del centro e del sud Italia, mentre i Comitati Civici privilegiarono un modello familiare tradizionale, di tipo esteso, legato alla realtà agraria dove i rapporti di parentela scandiscono le gerarchie interne all’istituto familiare. Il Pci, nella sua attività di propaganda e formazione, invece propose famiglie complesse del nord e del sud; rappresentò nuclei familiari appartenenti al bracciantato, al mondo operaio dove i legami di sangue lasciano il passo a unioni dettate dal bisogno. Tradizione e modernità, povertà e benessere, emancipazione e arretratezza sono le parole e le immagini che si confrontano nell’Italia degli anni Cinquanta.

I linguaggi e le rappresentazioni con cui la propaganda innesca un rapporto dialettico fra pubblico e privato, dimensione interna ed esterna alla famiglia, delineano un ritratto del “sistema familiare” assai sfaccettato. L’uso pubblico della famiglia emerge con singolare immediatezza in tutte le produzioni filmiche prese in esame. D’altro canto, nella propaganda per immagini la rappresentazione del quotidiano delle famiglie si dimostra uno strumento duttile nel lanciare messaggi e lasciare tracce; per questa ragione i destini individuali, di uomini e donne, sembrano trovare definizione solo nell’ambito dell’istituto familiare.

92. Per un ritratto delle famiglie comuniste si veda: S. Bellassai, *La morale comunista: pubblico e privato nella rappresentazione del PCI, 1947-1956*, Roma, Carocci, 2000, pp. 115 ss.