

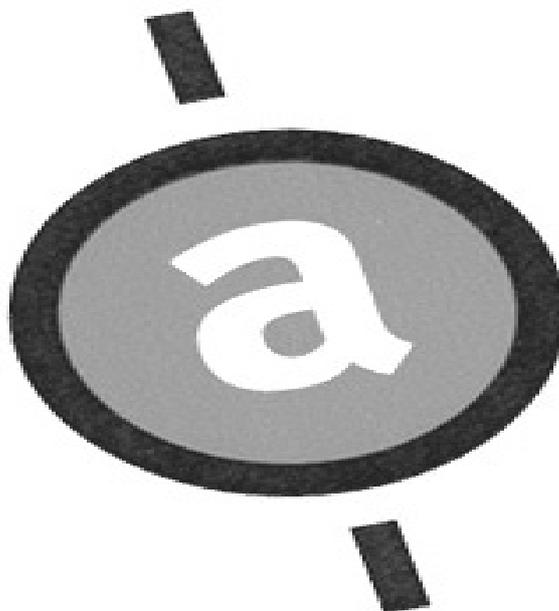
Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

Annali 11

2008

Propaganda, cinema e politica 1945-1975

a cura di
Ermanno Taviani



Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

Annali 11

2008

Propaganda, cinema e politica 1945-1975

a cura di
Ermanno Taviani

Il volume è stato realizzato con il contributo della Direzione Generale per il Cinema -
Ministero per i Beni e le Attività Culturali



**DIREZIONE GENERALE
PER IL CINEMA**

Edizione a cura



**ARCHIVIO AUDIOVISIVO
DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO**

FONDAZIONE · DPR 13 FEBBRAIO 1985

Via Ostiense, 106 Roma 00154 Tel. (39) 06/57.305.447 - 06/57.428.72 - 06/57.289.551
Fax. (39) 06/57.580.51 e-mail: info@aamod.it - www.aamod.it
Affiliato F.I.A.F. (Fédération Internationale des Archives du Film)

Indice

Introduzione

PARTE PRIMA

Il cinema di propaganda: il caso del Pci
Ermanno Taviani

Il 18 aprile 1948 e il cinema
Mino Argentieri

Fra fiction e realtà. Radici e continuità della propaganda politica in Italia
Edoardo Novelli

Il mito di Palmiro Togliatti e di Maurice Thorez
nella propaganda politica del comunismo italiano e francese
Sante Cruciani

Gli anni della censura: il caso Lizzani
Antonio Medici

PARTE SECONDA

La propaganda dei Comitati civici e le elezioni del 1948
Intervista a Turi Vasile di Tatti Sanguineti (rielaborazione di Ermanno Taviani)

Da Togliatti è tornato a Il sole sorge ancora
Intervista a Carlo Lizzani di Tatti Sanguineti ed Ermanno Taviani

Cinema, propaganda e televisione nel Partito comunista italiano
Intervista a Mino Argentieri di Tatti Sanguineti ed Ermanno Taviani

Cinema, manifesti e fumetti nelle campagne elettorali tra fascismo e dopoguerra
Intervista a Ernesto G. Laura di Tatti Sanguineti ed Ermanno Taviani

Cinema, televisione e propaganda nella Democrazia cristiana
Intervista a Bartolo Ciccardini di Tatti Sanguineti ed Ermanno Taviani

PARTE TERZA

Guida per le proiezioni cinematografiche popolari

Introduzione

E' dal momento della sua fondazione che la Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico ha lavorato sul tema della propaganda politica, con particolare attenzione a quella cinematografica. Queste ricerche hanno conosciuto negli ultimi anni un ulteriore impulso con il Progetto Cinema di propaganda il quale, finanziato dal Ministero dei Beni e Attività culturali – Direzione Cinema, ci ha visto coinvolti insieme alla Fondazione Istituto Sturzo, alla Cineteca e all'Istituto Gramsci di Bologna. Questo «Annale» è centrato sui risultati di quella ricerca di cui un importante passaggio è stato rappresentato dal Convegno del marzo 2007, tenutosi presso la Camera dei Deputati, che ha visto la partecipazione di studiosi, critici cinematografici e testimoni. Infatti in questo volume troviamo, rielaborate, alcune delle relazioni che sono state presentate in quell'occasione.

Il focus dell'«Annale» muove dalla propaganda più strettamente cinematografica alla propaganda in generale. Si procede da discorso incentrato sui due principali partiti politici (Democrazia cristiana e Partito comunista italiano, *in primis*) per allargarsi verso altri soggetti presenti nell'arena politica. Naturalmente vengono messi a fuoco i momenti di cesura in questa storia: il 1948, la nascita della televisione nel 1955, il miracolo economico (1958-1963), il centro-sinistra, gli anni settanta. Sono stati, inoltre, posti al centro dell'attenzione i momenti di accelerazione dell'azione della propaganda, come le campagne elettorali, così come le ritualità e i simboli della politica. Da'altro canto, la storiografia, ha prestato una crescente a questi aspetti, da cui gli studi dedicati con sempre maggiore frequenza alle campagne elettorali e alla propaganda, così come, parallelamente, hanno fatto gli storici del cinema rispetto al cinema politico, a quello documentario, a quello cinegiornalistico. All'interno dell'«Annale» sono raccolti due tipi di testi: un insieme di contributi di tipo saggistico e cinque testimonianze, che sono le rielaborazioni delle videointerviste compiute per il Progetto propaganda. Accanto a testi che riprendono alcune delle relazioni presentate al convegno del 2007, ci sono alcuni contributi che sono stati redatti successivamente. Mino Argentieri compare sia come saggista, sia come testimone in ragione del suo doppio ruolo rispetto a una parte della storia ricostruita in questo volume: come miniera inesauribile di memoria, per il ruolo svolto nelle strutture del Pci che si occupavano di cinema; come studioso capace di rielaborare in senso storico e critico quella vicenda.

Nella terza parte del volume, infine, abbiamo voluto ripubblicare la *Guida per le proiezioni cinematografiche popolari*, ritrovato alcuni anni fa nella biblioteca privata di Paolo Taviani. Si tratta di un testo che ebbe larga circolazione nei circoli del cinema degli anni cinquanta, di cui fu autore Mino Argentieri. E' un documento di grande interesse per molte ragioni: perché smentisce tutta una serie di luoghi comuni sull'atteggiamento dei comunisti verso il cinema italiano e statunitense, come –ad esempio – nei confronti dei film di Totò o del neorealismo “rosa”; perché mette bene in luce il posto che le proiezioni avevano nell'azione propagandistica della sinistra, e non solo, di quell'epoca; perché mostra la costante lotta contro gli interventi delle forze di Pubblica sicurezza per impedire le iniziative e gli

stratagemmi che furono adottati per farvi fronte; perché dimostra la presenza di una grande sensibilità culturale rispetto al meglio della produzione cinematografica mondiale oltre che un'attenzione verso i film potenzialmente più efficaci per catturare l'attenzione di un pubblico popolare; perché mostra come i cineclub, i circoli del cinema, svolsero un ruolo importante nella costruzione della democrazia italiana; e per tante altre ragioni che il lettore intuirà da solo leggendo questo testo.

Le testimonianze e i contributi compresi in questo «Annale» riguardano principalmente la storia della propaganda cinematografica e non del Partito comunista e della Democrazia cristiana. Purtroppo il progetto, dopo i primi due anni, non è stato rifinanziato e quindi non è potuto giungere ai suoi approdi naturali che prevedevano un approfondimento sia della propaganda degli altri partiti e uno studio più approfondito dei film del ricco archivio della Democrazia cristiana conservato presso l'Istituto Luigi Sturzo..

Quello di cui si discute è un corpus di documenti (iconografici, fotografici, sonori, cinematografici) dichiaratamente “tendenzioso”, “fazioso”, che però è utile a mettere in luce la visione del paese e le proposte politiche dei soggetti che ne furono all'origine. Non si tratta più di capire, in senso positivista, ciò che è “vero” e ciò che è “falso”, ma mettere l'intenzionalità esplicita, la falsificazione, al centro della riflessione degli storici e degli storici del cinema.

Gli articoli raccolti nell'«Annale» riguardano sia gli aspetti politico-istituzionali, con particolare attenzione alla censura, sia il piano dei linguaggi e dei modelli narrativi e comunicativi che presiedettero, nelle diverse fasi politiche, alla ricerca del consenso. La storia della propaganda si intreccia, tra l'altro, con quella dell'informazione pubblicitaria commerciale e con la storia della televisione.

Sono presenti, in questo quadro, anche interventi di autori e testimoni che ci raccontano dall'interno come funzionavano le macchine propagandistiche predisposte dai soggetti politici e sociali. L'arco cronologico va dal 1945 fino agli anni settanta, fino a quando cioè il quadro della “società dell'informazione” è cambiato sia in termini qualitativi, sia quantitativi. Naturalmente il punto di partenza muove da quella che è stata la madre di tutte le campagne elettorali e che, per molti aspetti, ha rappresentato anche un *unicum* in questo senso – cioè quella del 1948 a cui la Fondazione ha dedicato importanti ricerche anche in passato.

Nelle testimonianze si vedrà come il discorso sulla propaganda si ponesse all'interno dei partiti sul terreno del più generale problema del rapporto con la modernità . Si trattò di un dibattito, talvolta di uno scontro, per superare concezioni antiquate del cinema e del suo uso nell'agone politico, che vide contrapposte diverse generazioni politiche con diversi atteggiamenti verso la propaganda, che poi erano lo specchio di una loro più complessiva visione della politica.

Inutile forse ricordare come ai film-documentari di propaganda hanno lavorato nel corso della storia dell'Italia repubblicana molti dei più famosi cineasti del paese, contribuendo a scrivere un capitolo di storia del cinema oltre che di storia politica in senso stretto. Il cinema politico in Italia ha avuto molti volti negli anni che vanno dalla Liberazione al “miracolo economico”: il più noto è ovviamente quello di finzione che è stato analizzato con grande passione negli ultimi decenni. Altrettanto importante, soprattutto fino all'avvento della televisione, quello cinegiornalistico.

Meno conosciuto, anche perché ha circolato in circuiti paralleli a quelli commerciali, è quello di propaganda realizzato dai partiti e dalle organizzazioni di massa. Si tratta di un corpus di film a cui hanno lavorato alcuni dei nomi più importanti del nostro cinema. Questo patrimonio cinematografico è al centro di questa nostra ricerca. Nella consapevolezza che l'analisi di questi film deve muovere da prospettive diverse, facendo incontrare la critica cinematografica con quella storiografica, la semiologia del linguaggio audiovisivo con la storia sociale, lo studio dei documenti dei partiti con quello dei meccanismi dell'immaginario collettivo. Uno sguardo a tutto campo, dunque, sui film, sui loro autori, sulle politiche culturali, sulle strutture produttive, sui canali di distribuzione, ecc. Confrontando, inoltre, questi film con gli altri aspetti della propaganda: la liturgia delle mobilitazioni di massa, le simbologie e i miti della politica.

PARTE PRIMA

Il cinema di propaganda: il caso del Pci

Ermanno Taviani

1. Il cinema come fonte per la storia

Non da molti decenni hanno cominciato ad interessarsi alle fonti audiovisive. Molte ragioni, sia di ordine metodologico, che culturale, hanno reso complesso in passato – ma per molti versi anche oggi – il rapporto tra la storiografia e il cinema (inteso nel suo complesso). I dubbi epistemologici all'origine della diffidenza della storiografia rispetto al cinema possono essere riassunti in tre punti: nella natura non solamente verbale della fonte, che pone problemi di lettura delle immagini stesse, e cioè la difficoltà di inserire in un testo scritto le informazioni ricavate dall'immagine, traducendo il linguaggio iconico in linguaggio verbale; nel suo incerto statuto di verità, che renderebbe questo tipo di fonte troppo manipolabile attraverso la messa in scena, il montaggio, ecc. da cui l'aspirazione da un lato a depurare la verità del cinema dalle manipolazioni, o, viceversa, assumere come rilevante l'invenzione fantastica; nel problema delle intenzionalità connesse alla realizzazione di un film. Tutti elementi che hanno messo in discussione i pilastri della metodologia storiografica che risalgono al positivismo¹. Giustamente P. Ortoleva rilevava come «proprio ciò che rende il film una fonte storica difficile e sfuggente è proprio ciò che per altri versi lo rende attraente, non solamente per il pubblico, ma anche per lo studioso: la sua irriducibile ambiguità, fra reale e fantastico, fra produzione individuale e collettiva, fra racconto e riproduzione, fra "arte" e "industria"»².

Insomma, tutti questi elementi fanno correre il rischio allo storico di perdersi in terreni inesplorati. Inoltre, per sintetizzare, un altro ordine di problemi è sorto dalla duplicità di piani di analisi: un insieme di riferimenti, infatti, rinviano alla storia del cinema, e a quella delle arti in genere, ma molti altri invece al contesto in cui quelle vennero realizzate. D'altronde, come sempre accade quando al centro dell'indagine vengono posti i film, sono molti i percorsi di ricerca possibili, i punti di vista per adoperare queste fonti: di storia del cinema; di storia della cultura; di storia economica (la storia finanziaria, produttiva, della distribuzione); di storia politica; di storia sociale; di storia della propaganda e delle comunicazioni di massa; ecc.

Dati tutti questi elementi di complessità non è facile maneggiare gli audiovisivi – così come tutte le altre fonti eccentriche rispetto a quelle tradizionali – perché presuppone una nuova critica delle fonti, la costruzione di indicazioni metodologiche certe, ma non rigide. Si tratta di chiarire, in sostanza, «se e in che cosa si tratti di fonti che effettivamente arricchiscono la nostra conoscenza storica, per un periodo sul quale disponiamo di una documentazione sterminata, quasi da capogiro»³, come il Novecento.

¹ Cfr. Peppino Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino, 1991.

² *Ibid.*, pp. 8-9.

³ Peppino Ortoleva, *Testimone infallibile, macchina dei sogni: il film e il programma televisivo come fonte storica*, in «Passato e Presente», 1984, n. 6, p. 300.

Non sono mancati fin dalla nascita del cinema tentativi anche pionieristici di assumere il cinema nello statuto scientifico della storiografia, assumendolo come strumento principe nella lettura del passato. Negli anni immediatamente successivi all'apparizione dei primi film, infatti, alcuni osservatori videro nel cinema uno strumento che poteva funzionare come «macchina di verità». Successivamente, malgrado il tentativo dei produttori di presentare i propri film storici come la storia *tout court* («i fatti come erano veramente accaduti»), non c'è dubbio che il cinema, per il modo disinvolto e menzognero di usare la storia, venne visto dagli studiosi di storia come una sorta di «macchina della menzogna»⁴.

Un passo in avanti importante fu rappresentato dai famosi studi di S. Kracauer sul cinema tedesco. Com'è noto, Kracauer cercò i segni «prefiguranti» dell'avvento del nazismo nella cinematografia tedesca degli anni di Weimar. Il film erano - secondo Kracauer - particolarmente istruttivi, perché i loro «geroglifici visibili» completavano la testimonianza del racconto vero e proprio: «l'invisibile dinamica delle relazioni umane», che permea tanto il racconto quanto il campo visivo, è più o meno sintomatica della vita interiore della nazione dalla quale i film scaturiscono»⁵. I film, dunque, secondo Kracauer, riflettevano «la mentalità di una nazione per due motivi»: il film non era mai il prodotto di un unico individuo; i film si rivolgevano alla folla anonima e l'attraevano e quindi soddisfavano «effettivi desideri di massa»⁶.

Per arrivare a un vero punto di svolta nel rapporto tra storiografia e cinema, però, è stato necessario che la comunità scientifica metabolizzasse fino in fondo la rivoluzione storiografica delle «Annales». Sia per l'introduzione all'interno dello statuto scientifico della disciplina di nuovi patrimoni documentari, sia per le nuove domande che alle fonti stesse venivano poste, sulla base di una concezione diversa dei tempi della storia. Quest'operazione verificò, malgrado il racconto cinematografico, di per sé, come strumento per narrare la storia, sembrasse quanto di più *événementielle* ci fosse. La cinematografia, infatti, aveva istituito fin dalle sue origini un rapporto molto stretto con quel modo di narrazione della storia che era l'idolo polemico della nuova storiografia: i grandi personaggi e le loro gesta a scapito di un'attenzione verso gli umili o la storia sociale; i grandi avvenimenti invece che una storia del tempo lungo; il rapporto diretto con il romanzo storico, invece che il connubio con le scienze sociali; la scarsa attenzione per il documento; lo scarso rigore delle ricostruzioni che puntavano invece sugli elementi più riconoscibili dal pubblico prima ancora che su una filologia del passato; ecc.

Secondo M. Ferro il momento di svolta istituzionale, che ha segnato la definitiva introduzione dei film nell'ambito dello statuto scientifico della storia, va fatto risalire al 1967. In quell'anno realizzò il film *L'année 17*, in cui utilizzava numerosi documenti sconosciuti⁷. Questo film, infatti, suscitò l'entusiasmo di E.

⁴ Peppino Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, cit., p. 75.

⁵ S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino, 2001 [I ed. 1947], p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷ Cfr. F. Garçon e Pierre Sorlin, *De Braudel à «Histoire parallèle», Entretien avec Marc Ferro*, in *Cinéma et Histoire autour de Marc Ferro*, «CinéAction», 1992, n. 65, pp. 58 e sgg.

Labrousse, che fece votare all'assemblea dell'Associazione dei professori di storia moderna e contemporanea una mozione per felicitarsi con Ferro per il suo apporto alla conoscenza storica. Non mancò, inoltre, l'autorevole l'avallo di altre due grandi figure del mondo intellettuale francese come R. Barthes e F. Braudel.

Gli studiosi anglosassoni, a loro volta, hanno proposto una propria e diversa "data storica". A. Aldgate attribuisce un ruolo dirimente alle assemblee dell'International Congress of the Historical Sciences, degli anni sessanta, in cui fu attribuita una limitata, ma significativa, attenzione al film come documento per la storia, tanto da istituire una *Iconographical Commission*⁸. Aldgate, inoltre, sottolinea l'importanza decisiva degli scritti di J. Bradley, consulente per le immagini in movimento della Library of Congress, e, soprattutto, di C. Roads, apparsi sempre negli anni sessanta⁹. A suo giudizio costituirebbero un passaggio fondativo in direzione di una piena assunzione delle fonti audiovisive come fonti per la storia.

Dalla fine degli anni sessanta in poi il dibattito sull'uso delle fonti audiovisive è stato dominato da tre scuole di pensiero, che da quelle svolte epistemologiche traggono origine¹⁰.

Un primo filone, animato prevalentemente da storici anglosassoni e tedeschi – e che ha trovato nelle pubblicazioni legate allo Iamhist (The International Association for Media and History) e nella sua rivista l'«Historical Journal of Film Radio and Television» il suo punto di coagulo - ha privilegiato il contenuto esplicito degli audiovisivi. In questo contesto, ad essere enfatizzato è stato il materiale considerato poco manipolato, il documento di base, non montato. In questa scala di valori il film di finzione si collocava al gradino più basso di un'ideale graduatoria di fonti audiovisive utili per gli storici. Naturalmente in relazione a questa visione l'utilità dei documenti filmati per la ricerca storica veniva misurata in base ai fatti e ai personaggi mostrati nei film, l'attenzione era verso la "realtà"¹¹. Gli esempi sono tanti: da S. Grenville che ha distinto, tra le informazioni e i messaggi di queste fonti, quello che i film "denotano" e quello che "connotano"¹²; A. Marwick che, sulla stessa linea, ha ricercato, tentando di evidenziare tutte le manipolazioni, i "fatti" che possiamo dedurre dai film¹³; o lo stesso Aldgate per il quale una lettura attenta del

⁸ Cfr. Anthony Aldgate, *Cinema and History. British Newsreels and the Spanish Civil War*, London, Scholar Press, 1979, p. 4 e sgg.

⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 8-10 e C. H. Roads, *Film as historical evidence*, in «Journal of the Society of Archivists», 1965, vol. 3, pp. 183-191. Roads individua cinque categorie di film: il girato; il girato parzialmente editato (con le parti in eccesso e quelle tecnicamente imperfette eliminate); il girato editato, in cui pone i cinegiornali, e che quindi è stato sottoposto a diverse censure; il documentario, che vuole raccontare una storia; il film di finzione che, secondo Roads, non può che offrire che una «prospettiva distorta».

¹⁰ Cfr. R. Pithon, *Cinéma et histoire: bilan historiographique*, in «Vingtième Siècle», 1995, n. 46, pp. 5-13.

¹¹ Secondo Roads, i film potevano aiutarci a indagare: a) i comportamenti delle persone negli eventi descritti dai film; b) le condizioni fisiche e la geografia di luoghi e persone; c) l'attività di macchine negli esperimenti scientifici; d) la personalità dei leader politici.

¹² S. Grenville, *Film as History. The Nature of Film Evidence*, University of Birmingham Press, Birmingham, 1971.

¹³ A. Marwick, *Archive Film as Source Material*, in *Archive Film Compilation Booklet*, Milton Keynes, London 1973.

processo produttivo è posta in relazione alle «aree di manipolazione» attraverso cui il girato diventava un cinegiornale¹⁴.

Questo orientamento di fondo ha portato a studiare in prevalenza il cinema documentario, i cinegiornali¹⁵ e i film di propaganda. Di conseguenza molti studi sono stati dedicati ai regimi totalitari¹⁶, ai conflitti bellici, con particolare attenzione alla seconda guerra mondiale¹⁷ e alla guerra del Vietnam¹⁸, alla nascita di specifiche strutture statali preposte alla ricerca del consenso attraverso gli audiovisivi, ecc. Solo per citare un esempio, alla storia della propaganda cinematografica statunitense è stata dedicata un'opera monumentale sotto la direzione di David Culbert a partire dal 1990¹⁹. Entro questo filone di studi, inoltre, si sono moltiplicate le ricerche sull'«immagine di» nelle varie cinematografie nazionali (delle donne, dei neri, degli asiatici, degli stranieri, del nemico, ecc.). Molti di questi studiosi, inoltre, hanno lavorato per programmi della Bbc, della Grenada film e della Thames Television. Da questa interazione è venuta una spinta a raccogliere e conservare con maggiore cura i documenti audiovisivi da parte di istituzioni come il British Universities Film Council, l'Imperial War Museum e la Open University.

¹⁴ D esempio nel volume dedicato da Aldgate alla guerra civile spagnola vi è il processo produttivo dei newsreel oltre che il loro contenuto, con una grande attenzione alle modalità tecniche di realizzazione, alla storia delle strutture produttive anche in senso finanziario e alle modalità della loro circolazione. Cfr. A. Aldgate, *Cinema and History*, cit., pp. 15-16.

¹⁵ I «cameramen ci hanno fornito una sintetica immagine visuale per questo secolo» (P. Houston cit. in Aldgate, *op. cit.*, p. 10).

¹⁶ Cfr.: R. Taylor, *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, Croon Helm, Barnes, London-New York, 1979; D. Welch, *Propaganda ad the German cinema 1933-1945*, Clarendon Press, Oxford University press, Oxford 1983; P. Kenez, *The Birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.

¹⁷ C. Shindler, *Hollywood goes to war. Films and American society 1939-1952*, Routledge & Kewgan, New York, 1979; M. T. Isenberg, *War on film. The American cinema and World War I. 1914-1941*, Fairleigh Dickinson University press, Rutherford, 1981; K. Kane, *Visions of war. Hollywood combat films of World War II*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1982; M. A. Valteau, *The Spanish Civil War in American and European films*, UMI Research press, Ann Arbor 1982; K. R. M. Short (ed.), *Film and radio propaganda in World War II*, Croon Helm, London, 1983; B. F. Dick, *The star-spangled screen: the American World War II film*, University Press of Kentucky, Lexington, 1985; J. Basinger, *The World War II combat film: anatomy of a genre*, Columbia University Press, New York, 1986; C. R. Koppes, G. D. Black, *La guerra di Hollywood : politica, interessi e pubblicità nei film della seconda guerra mondiale*, Il mandarino, Milano, 1988; T. Doherty, *Projections of War: Hollywood, American Culture and World War II*. NY: Columbia University Press, New York, 1993; W. John - D. Culbert (eds), *World War II, Film, and History*. Oxford University Press, Oxford, 1996; A. Kelly, *Cinema and the Great War*, Routledge, New York 1997; J. Basinger, J., *The World War II combat film: Anatomy of a Genre*, Wesleyan University Press, Middletown 2003.

¹⁸ G. Adair, *Hollywood's Vietnam. From "The Green Berets" to "Apocalypse Now"*, Proteus, London, 1981; J. C. Wilson, *Vietnam in prose and film*, McFarland & Co, Jefferson, 1982; A. Auster - L. Quart, *How the war was remembered: Hollywood and Vietnam*, Praeger Publisher, New York - Westport - London, 1988; L. Dittmar - G. Michaud, *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American film*, Rutger University Press, New Brunswick - London, 1990; O. W. Gilman - L. Smith (ed.), *America rediscovered. Critical essays on literature and film of the Vietnam War*, Garland Publishing, New York, 1990; J. Malo - T. Williams (ed), *Vietnam war films*, MC farland & Co, Jefferson - London, 1994.

¹⁹ *Film and propaganda in America. A documentary history*, Greenwood Press, New York 1990-2007.

Un secondo filone di studi ha inseguito, tra gli anni settanta e gli anni novanta, la ricerca di un metodo che mettesse al centro quei procedimenti già sperimentati negli studi di letteratura, di arte e di linguistica. In una parola, si tratta di un approccio che – in modo riduttivo – possiamo definire di tipo semiologico. Questo tipo di studi – prevalenti in Francia e, in misura minore, in Italia - ha avuto in C. Metz il suo principale punto di riferimento. Si è trattato di un tentativo di assumere la fonte audiovisiva nelle sue specificità linguistiche o – come dire – strutturali. Ponendosi alla radice il problema che non ci si trovava di fronte a una fonte come le altre. E quindi il film veniva studiato di per sé, lasciando in molti casi da parte un'analisi approfondita del contesto storico dei cui era espressione. Questo tipo di approccio sincronico ha portato a grandi risultati, a opere che ormai possiamo considerare come dei capisaldi di metodo per lo studio delle fonti audiovisive, primo fra tutti gli scritti del “primo Sorlin”. Questi scritti hanno contribuito a insegnare agli storici che i film andavano analizzati in quanto tali, attraverso una metodologia che andava “contaminata” con quella di altre discipline. Tuttavia costituiva, per molti versi, una strada senza uscita perché dal film si tornava con grande difficoltà alla storia, al contesto. A un certo punto una domanda di storicità ha portato a un ripensamento e alla trasformazione di questi studi come un punto di approdo normativo.

La terza tendenza – continuando a seguire questo schema – possiamo definirla di ascendenza kracaueriana e prese le mosse dagli scritti di Ferro²⁰, in primo luogo da un famoso saggio apparso sulle «Annales». Una lettura storico-sociale del film e una lettura cinematografica della storia: queste secondo lo storico francese erano le due linee da seguire rispetto alla relazione tra cinema e storia. La prima, in modo particolare, avrebbe permesso di individuare le «zone non visibili del passato delle società», rivelando, ad esempio, le autocensure ed i *lapses* di una società, di una creazione artistica. Ferro enfatizzò molto la ricerca attorno a questa «componente di inatteso», di «involontario» che dovrebbe aiutare a scoprire il «latente» dietro l'«apparente», per arrivare a un'«altra storia» «che non pretende certo di costituire un bell'insieme ordinato e razionale come la Storia, ma che contribuirà piuttosto ad affinarla o a distruggerla»²¹. La lettura cinematografica della storia, invece, poneva «allo storico il problema della propria lettura del passato»²², come ad esempio in quei film narrativi e non in cui il cineasta aveva restituito alla società una storia di cui l'istituzione l'aveva privata. In *Cinema e storia* di Ferro si sente molto forte l'influenza della stagione politica del sessantotto, nell'enfatizzazione della funzione catartica e rivoluzionaria del cinema nel destrutturare i saperi e i poteri.

Si trattava di un approccio che, a differenza del precedente, era fondato su uno studio dei documenti audiovisivi secondo una metodologia strettamente storiografica, talvolta eccessivamente di taglio positivista. I film venivano

²⁰ Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano, 1980. Si veda la nuova edizione ampliata di quest'opera: Id., *Cinéma et histoire*, Gallimard, Paris, 1993, che raccoglie anche articoli usciti successivamente.

²¹ Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, cit., p. 103.

²² *Ibid.*, p. 17.

maneggiati come fonti dotate di problemi specifici, ma non tali da far dissolvere un metodo di tipo classico, anche se la critica delle fonti veniva stemperata in un certo empirismo.²³

Negli ultimi anni queste differenziazioni - almeno per quanto riguarda le ricerche più importanti - si sono dipanate in modo nuovo. Gli stessi studi successivi di Sorlin - o quelli di Brunetta in Italia - ne rappresentano una chiara testimonianza. Sorlin, partito dalle scienze sociali, ha proposto, in un vero e proprio corpus di opere sul rapporto tra cinema e storia, il più completo impianto metodologico per l'uso delle fonti audiovisive nella ricerca storiografica²⁴.

In definitiva, nella fase attuale, che possiamo definire di "laicizzazione" del dibattito sull'uso delle fonti audiovisive, ma in cui sono ancora molti gli studi che si rifanno ai tre filoni citati in precedenza, si fa strada la necessità di assumere epistemologicamente il cinema in quanto tale, non annullandone la natura ambigua e contraddittoria. Tutti gli aspetti del complesso e diversificato processo creativo che sono all'origine di un'opera cinematografica, così come della complessa storia della sua ricezione si definiscono come elementi di cui tenere conto. In ogni caso, il problema di fondo per la storiografia è sempre lo stesso: accogliere la polarità fra reale e immaginario propria del cinema, che fa parte della sua natura più intima, culturale e sociale, attraversare questa ambiguità «senza farsene schiacciare, o disorientare»²⁵. Accettare l'invenzione «significa, senza dubbio, cambiare significativamente il modo di pensare a proposito della storia»: si tratta di alterare i fondamenti della storia scritta: sia i suoi aspetti documentari che empirici²⁶. Come ha scritto Pierre Sorlin lo storico deve proficuamente utilizzare la propria esperienza di spettatore di cinema. Questo non vuol dire adattarsi al crollo di tutti gli standard della "verità storica", ma imboccare un'altra strada per continuare quel dialogo con quegli interrogativi che sono alla base della ricerca storica. I film non potranno mai sostituire la storia scritta né integrarla. I film si collocano in una posizione adiacente rispetto alla storia scritta, così come altre forme che hanno a che fare con il passato

²³ F. Garçon, *De Blum à pétain. Cinéma et société française (1936-1944)*, Le Cerf, Paris, 1984 ; J.-P. Jancolas, *Le cinéma del Français. La V° République (1958-1978)*, Stock, Paris, 1979; M. Oms, *La guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*, Le Cerf, Paris, 1986 ; J. Gili, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Veyrier, Paris 1985 ; Id., *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Bulzoni, Roma, 1981.

²⁴ Il cinema si configura - in questa interpretazione - come testo da analizzare e strumento di trasmissione del sapere, come repertorio e produzione di immagini che mostra non il reale ma frammenti del reale che il pubblico accetta e riconosce. Il film, quindi, va trattato come un documento del suo tempo, un oggetto storiografico da vagliare con un metodo rigoroso. L'analisi del testo filmico va posta in relazione - secondo Sorlin - alla storia della mentalità collettiva: il film, infatti, è un oggetto dotato di una forte complessità, di conflitti interni, ecc. che rinviano anche agli strati più difficilmente sondabili e inconsapevoli dell'immaginario collettivo.

Solo per citare i contributi principali cfr.: P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979; Id., *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, Firenze, La Nuova Italia, 1984; Id., *European Cinemas, European Societies 1939-1990*, Routledge, London and New York, 1991; Id., *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia, Torino, 1999.

²⁵ Peppino Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, cit., p. 79.

²⁶ R. A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our idea of History*, Harvard University Press, Cambridge - London, 1995, pp. 76-77.

come la memoria e la tradizione orale.²⁷

Una spinta verso un approccio meno unidimensionale è venuto da tutti quegli studi che hanno messo al centro un approccio multidisciplinare e che ha posto il cinema all'interno di un corpus consolidato di fonti, mettendo a confronto complessi documentari molto lontani fra di loro. E questo però senza voler forzare una fonte così complessa all'interno di un impianto storiografico tradizionale.

In questo quadro storiografico, un grande spazio hanno avuto gli studi sulla propaganda che anzi, come detto in precedenza, sono stati tra quelli privilegiati in ambito anglo-sassone. Del resto, il rapporto del cinema con le ideologie che hanno attraversato un secolo così «politico» come il Novecento è sempre apparso lampante. Gli studi sul cinema e sulla propaganda hanno tradizionalmente privilegiato la seconda guerra mondiale e, più in generale, i conflitti bellici²⁸. Le grandi risorse materiali e intellettuali impegnate da tutti i paesi belligeranti nella propaganda anche in quella cinematografica, hanno attirato l'interesse degli studiosi. La propaganda di guerra è stata considerata come la «propaganda allo stato puro».

Talvolta la storiografia è sembrata ridurre lo studio del cinema a studio delle ideologie che da esso sarebbero propagandate, privilegiando «i contenuti espliciti su quelli impliciti, la parola sulle immagini, la linearità sull'ambiguità»²⁹. Perché la propaganda – che fosse quella dei partiti o dei governi, degli eserciti, ecc. - dichiara i suoi obiettivi e quindi è sembrato più semplice verificare la congruenza tra propositi e risultati³⁰. Di conseguenza, in quest'ambito un peso importante hanno avuto le ricerche dedicate ai regimi totalitari, o «aspiranti al totalitarismo» come l'Italia. Ciò sembrava rendere più semplice una valutazione dello scarto tra le diverse

²⁷ Cfr. *Ibid.*

²⁸ J. P. Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'Occupation*, Editions Perrin, Paris, 2002; B. F. Dick, *The Star-Spangled Screen: the American World War II film*, University Press of Kentucky, Lexington K. 1985; C. R. Koppes, G. D. Black, *La guerra di Hollywood: politica, interessi e pubblicità nei film della seconda guerra mondiale*, Il mandarino, Milano, 1988; W. John - D. Culbert (eds), *World War II, Film, and History*. Oxford University Press, New York, 1996; M. S. Shull - D. E. Wilt (eds.), *Hollywood War Films, 1937-1945: an Exhaustive Filmography of American feature-length motion pictures relating to World War II*, McFarland & Co., Jefferson, 1996; T. Doherty, *Projections of War: Hollywood, American Culture and World War II*. NY: Columbia University Press, New York, 1993.

²⁹ P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, cit., p. 23.

³⁰ Sulla propaganda fascista cfr.: M. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Vallecchi, Firenze 198; Id., *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Editori Riuniti, Roma, 1998; P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Laterza, Bari, 1974; M. Cardillo, *Il Duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari «Luce»*, Dedalo, Bari 1983; Id., *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Dedalo, Bari, 1987; V. De Grazia, *La sfida dello «star system»: l'americanismo nella formazione della cultura di massa in Europa (1920-1965)*, in «Quaderni Storici», XX, n. 1, aprile 1985; E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari, 1993; E. G. Laura, *Le stagioni dell'Aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ente dello spettacolo, Roma, 2002; N. Tranfaglia, *La stampa del regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Bompiani, Milano, 2005. Inoltre, cfr.: M. Ridolfi (a cura di), *Propaganda e comunicazione politica. Storia e trasformazioni nell'età contemporanea*, Mondadori, Milano, 2004; E. Novelli, *La turbopolitica. Sessant'anni di comunicazione politica e di scena pubblica in Italia 1945-2005*, Rizzoli, Milano, 2006; P. L. Ballini e M. Ridolfi, *Storia delle campagne elettorali in Italia*, Paravia-Bruno Mondadori, Milano, 2002.

progettualità politiche e le macchine della propaganda messe in piedi per conquistare il consenso. Ma questo percorso di ricerca non è stato esente da rischi. Come ha osservato Sorlin, è facile trovare nei film di propaganda slogan, parole d'ordine, consegne, ma «procedendo in questa maniera si perde qualche cosa di essenziale, l'«effetto cinema» che non si riduce alla riproduzione di temi già diffusi dalla stampa, dal manifesto, dal libro. Il problema qui non è solo quello della «fascinazione» esercitata dall'immagine»³¹. In realtà si tratta di un terreno d'indagine scivoloso, pieno di quei lapsus di cui ha parlato Ferro, pieno di riferimenti incrociati, di metalinguaggi.

Da questo punto di vista molti storici della propaganda sembrano mutuare, ma scegliendo dei soggetti impersonali (lo Stato, il Partito, l'Ufficio cinema dello Stato maggiore, ecc.), una lettura storico-estetica, da *nouvelle vague*, dei film. Invece di considerare, come in quest'ultima i registi come gli unici artefici di quelle opere, si attribuisce questo potere demiurgico ai soggetti plurali. Quando invece si tratta comunque di opere collettive, soggette a molteplici condizionamenti e manipolazioni.

La storia del pubblico cinematografico, campo di studi entro cui collocare la storia del potere della propaganda, inoltre, è un terreno di indagine estremamente tortuoso. Non è possibile impostare questo problema, come sembra emergere in alcuni studi sul totalitarismo, come se fossimo in presenza di un rapporto di causa-effetto: tanta propaganda uguale tanto consenso. E' noto come, all'interno di determinati contesti, l'impatto dei media sia stato articolato, intricato³². Come ricordava M. Bloch, la propaganda di guerra nelle trincee veniva generalmente considerata falsa, ma poi si credevano vere tutte le voci più assurde che si passavano di soldato in soldato, di trincea in trincea³³. Scrivere una storia del pubblico cinematografico rappresenta allora una sfida ancora aperta. E nasce dalla difficoltà di analizzare l'«immaginario collettivo», luogo di contraddizioni e di processi contrastanti e concomitanti, di determinare l'impatto dei media sulla società. Il Novecento, inoltre, è stato un secolo contrassegnato dal movimento e da trasformazioni anche rapide, in cui la dinamica tra “tempo lungo” e “tempo breve” ha conosciuto torsioni molto brusche.

2. Il cinema e propaganda nella strategia del Pci

Il comunismo – com'è noto - ha attribuito alla propaganda una funzione decisiva sia nei paesi in cui regimi comunisti sono stati al potere, sia in quelli dove i partiti comunisti sono stati all'opposizione. Gyorgy Dimitrov, leader dell'Internazionale comunista, ponendosi nel 1941 il problema di un'azione

³¹ Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, cit., pp. 306-307.

³² Sui mass media, per tutti, cfr.: A. Briggs – P. Burke, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, Il Mulino, Bologna, 2002; L. Forman – D. McLean, *Media e società nel mondo contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2003;

³³ M. Bloch, *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Donzelli, Roma, 1994.

propagandistica all'interno degli Stati Uniti d'America, scrisse nel suo diario: «in America hanno influenza, in primo luogo, il cinema, in secondo luogo la radio, e, in terzo luogo, la stampa».³⁴ Per la propaganda comunista hanno lavorato figure importanti del Novecento, talvolta, come usavano dire gli avversari, come “utili idioti”. Per citare un solo nome, basta ricordare una figura così singolare come quella di Willy Münzenberg³⁵, che trasformò il processo per l'incendio del Reichstag in un successo propagandistico mondiale per il movimento comunista. In questo quadro, forse è superfluo sottolineare il peso che il cinema sovietico ebbe nel promuovere l'immagine dell'Urss nel mondo.

In Italia, il rapporto del comunismo con il cinema fu strutturale già da prima del 1945. I circoli di giovani cinefili e cineasti furono spesso i luoghi in cui maturò un nuovo antifascismo e, in molti casi, l'adesione al Pci³⁶. Valgano per tutti le biografie di Ingrao, Alicata, o Lizzani e tanti altri. Nella fase immediatamente successiva alla Liberazione, inoltre, ci furono nell'area vicina al Pci o promosse dal Pci una grande quantità di iniziative in questo campo. Anche il cinema fu anche uno dei luoghi della mobilitazione sociale del dopoguerra: sorsero una miriade di circoli del cinema, che non si limitarono a proporre e commentare i film, ma che furono un luogo di formazione per un'intera generazione di critici, di cineasti, di intellettuali. Rappresentarono gli avamposti di un'azione capillare nella società: nelle scuole, negli organismi associativi, nei circoli ricreativi. Si svolse sui quotidiani e sulle riviste un intenso dibattito sul ruolo del cinema: sul suo dover essere, per alcuni, prevalentemente uno strumento di educazione e di divulgazione culturale, per altri una forma di espressione artistica, e, per altri ancora, un'industria, un prodotto per il mercato.

Uno studio più articolato sul cinema di propaganda del Partito comunista italiano è stato reso possibile dal Progetto sul cinema propaganda promosso dalle Fondazioni Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e Istituto Sturzo, insieme alla Cineteca e l'Istituto Gramsci di Bologna, e finanziato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione generale per il cinema. Questo lavoro di ricerca ha permesso di svolgere una ricerca non solo di recupero, catalogazione, messa in rete di molti nuovi film di propaganda, ma ha reso possibile anche una loro lettura alla luce di nuove fonti scritte - visti censura, documenti di lavorazione, ecc. Inoltre, sono state raccolte molte testimonianze orali di protagonisti (politici e cinematografici) di quella vicenda. La ricerca è tuttora in corso e si sta indirizzando verso gli altri partiti (nella prima fase si è lavorato sulla Dc e sul Pci), verso le produzioni locali di federazioni, di singoli gruppi, ecc. Si va definendo,

³⁴ G. Dimitrov, *Diario. Gli anni di Mosca (1934-1945)*, a cura di Silvio Pons, Einaudi, Torino, 2002, p. 368. Nel suo diario il comunista bulgaro, che pure è generalmente avaro di notazioni non politiche, annota alcune considerazioni su film visti in quegli anni. Entusiasta, ad esempio, dei film sovietici (visti al Cremino) è molto critico con la *Marsigliese* di J. Renoir (*ibid.*, p. 175).

³⁵ Cfr., a questo proposito, le belle pagine di Arthur Koestler su Münzenberg in *La scrittura invisibile. Autobiografia 1932-1940*, Il Mulino, Bologna, 1991, pp. 235 e sgg.

³⁶ Cfr., ad esempio: C. Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Einaudi, Torino, 2007.

inoltre, un quadro dei film che sono andati perduti, delle società che li avevano prodotti, in alcuni casi i registi e gli altri cineasti che li avevano realizzati³⁷.

In questo quadro la messa a disposizione degli studiosi del fondo cinematografico della Democrazia cristiana costituisce un avvenimento significativo nella storia della cultura storica, ma anche cinematografica, italiana. Si tratta di un corpus di documenti di grande ricchezza e varietà che porta a vedere con occhio diverso la storia della propaganda in Italia. Nelle ricostruzioni storiche sulla comunicazione politica dei cattolici, infatti, sono sempre state enfatizzate le campagne elettorali dei civici e la nascita della televisione³⁸. Colpisce il fatto, inoltre, che anche nella memoria dei dirigenti democristiani si ricordino più facilmente gli slogan, i manifesti che non questa produzione varia e interessante, che va analizzata anche alla luce dei film conservati presso l'Archivio centrale dello Stato (fondo Usis) e dall'Istituto Luce.

Per quanto riguarda la propaganda cinematografica di sinistra il primo momento significativo fu la realizzazione di *Giorni di gloria* (1945³⁹), che avviò la nuova stagione, in un primo tempo animata anche da molti ex appartenenti alla Resistenza. Questo è un elemento che dobbiamo tenere sempre presente: cioè il fatto che i soggetti che animarono questo campo furono diversi e interagirono fra loro. Non ci furono solo i partiti, ma anche i Sindacati, le società di produzione e distribuzione, ecc.

Se la propaganda costituì un momento centrale dell'azione politica del Pci, al tempo stesso non si può dire che il fulcro di questa propaganda fosse quella cinematografica. Questa venne sempre un passo indietro rispetto ai manifesti sui muri, alla stampa (che non era solo «l'Unità», o le riviste "serie" del partito, ma anche «Vie nuove», il rotocalco comunista o il «Calendario del popolo»⁴⁰). I film di propaganda svolsero un ruolo secondario in una ricerca di consensi e adesioni fondata sull'incontro diretto con la gente: attraverso comizi, manifestazioni, assemblee, riunioni, ecc. Questa impostazione nasceva anche da problemi di ordine pratico: era più costoso produrre i film, ed era più difficile farli circolare (avevano bisogno di un circuito di sale, di permessi, ecc.). E che, inoltre, il più delle volte erano visti da cittadini già iscritti al partito o simpatizzanti per esso. Tra l'altro non tutti i dirigenti del partito si mostrarono particolarmente sensibili in questo senso. Se lo fu Giancarlo Pajetta, non lo furono altri.

³⁷ Per quanto riguarda il Pci dovrebbero essere una ventina i film perduti, prodotti tra il 1945 e il 1960. Da quella data in poi pressoché tutto è conservato nell'archivio della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico; salvo alcuni film che sono presso l'Istituto Gramsci di Bologna. Diverso il discorso per una serie di produzioni locali.

³⁸ SuiComitati Civici, M. Casella, *18 aprile 1948. La mobilitazione delle organizzazioni cattoliche*, Congedo Editore, Galatina, 1992; L. Gedda, *18 aprile 1948. Memorie inedite dell'artefice della sconfitta del Fronte popolare*, Mondadori, Milano, 1998.

³⁹ Regia di Giuseppe De Santis, M Pagliero, Mario Serandrei, Luchino Visconti.

⁴⁰ Cfr. E. Novelli, *C'era una volta il Pci. Autobiografia di un partito attraverso le immagini della sua propaganda*, Editori Riuniti, Roma, 2000. Cfr., inoltre, D. Consiglio, *Il PCI e la costruzione di una cultura di massa. Letteratura, cinema e musica in Italia (1956-1964)*, Unicopli, Milano, 2006.

Il cinema, inoltre, era solo uno, e non il più importante, dei capisaldi strategici della battaglia culturale del partito. Pur affacciandosi in ruoli dirigenti giovani che avevano una formazione cinefila, Togliatti, che tenne sempre le redini della politica culturale del partito, era solo in parte interessato al tema o meglio, riteneva la “cultura” propriamente detta fosse quella più tradizionale, cioè quella letteraria, musicale e artistica.⁴¹ Il segretario comunista come per molti altri dirigenti del partito erano prigionieri di un vecchio modello culturale pre-tecnologico⁴². Il cinema era nella sostanza era considerato, da molti dirigenti del partito, un’arte popolare non un’arte *tout court*. Se esisteva una precisa linea d’azione per educare alla politica gli intellettuali cresciuti sotto il fascismo, e la società nel suo complesso, si andò elaborando solo col tempo un programma sul cinema. Negli anni successivi il partito comunista si mosse per conseguire un’influenza sul cinema, ma il terreno cui giocare questa partita fu quello della battaglia culturale. I registi attivamente comunisti non furono poi così tanti, come si è spesso scritto, ma certo l’influenza della politica culturale del Pci fu molto più vasta. In definitiva, se il progetto cattolico sul cinema ebbe come punto centrale l’obiettivo di «conquistare dei centri di potere, la razionalizzazione dei sistemi di controllo e pressione sul mercato e la distribuzione» - obiettivi perseguiti ora autonomamente ora in sintonia e con l’appoggio dell’azione governativa - per le sinistre venne prima il film, «il momento estetico e ideologico della produzione culturale», poi, il cinema. Il 1948 rappresentò uno spartiacque in questo senso⁴³. La politica cinematografica dei cattolici fu «elaborata ai vertici delle gerarchie ecclesiastiche e delegata in parte, in un secondo momento, alle forze non religiose»⁴⁴. Ciò che mancò fu un progetto d’insieme, che saldasse il momento economico e organizzativo con quello culturale, capace di mobilitare forze più ampie. Quello che rappresentarono, al contrario, per i social-comunisti le battaglie contro la censura e in difesa del cinema italiano. Campagne queste che guadagnarono alle sinistre molti consensi tra gli addetti ai lavori. Basta ricordare l’appello 1948, e la manifestazione a Piazza del Popolo del 1949 a cui parteciparono moltissimi cineasti e che venne conclusa da un comizio di Di Vittorio⁴⁵.

⁴¹ Ripropongono questa visione anche i due, pur importanti, testi di Nello Ajello: *Intellettuali e Pci 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari, 1979; *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, ivi, 1997.

⁴² Cfr. S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca: la sfida della cultura di massa*, Giunti, Firenze, 1995. Su questi aspetti, più in generale: D. Forgacs - S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna, 2007.

⁴³ Per un’ analisi della campagna elettorale del 1948, cfr. E. Novelli, *Le elezioni del quarantotto. Storia, strategie e immagini della prima campagna elettorale repubblicana*, Donzelli Editore, Roma, 2008. Cfr., inoltre: P. L. Ballini e M. Ridolfi (a cura di), *Storia delle campagne elettorali in Italia*, Bruno Mondadori, Milano, 2002; M. S. Piretti, *Le elezioni politiche in Italia dal 1948 a oggi*, Editori Laterza, Roma- Bari, 1995;

A. Ventrone, *Il nemico interno*, Donzelli Editore, Roma, 2005.

⁴⁴ Cfr. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. 3, *Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma, 1998, p. 100 e p. 101.

⁴⁵ Su questi aspetti, per tutti, cfr. *ibid.*, p. 126 e sgg. G. Aristarco (a cura di), *Sciolti dal giuramento. Il dibattito critico ideologico degli anni cinquanta*, Dedalo, Bari 1981; D. Forgacs - S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, cit.; Stephen Gundle, *op. cit.*; Id., *Il Pci e la campagna contro Hollywood (1948-1958)*, in GianPiero Brunetta - David Ellwood (a cura di), *Hollywood in Europa: industria, politica, pubblico del cinema, 1945-1960*, La casa Usher, Firenze, 1991; N. Misler, *La via*

Il Pci diventò per molti versi l'interlocutore privilegiato del cinema di qualità. A questo proposito va osservato come nel dopoguerra si spostarono a sinistra moltissimi cineasti. Senza però che diventassero tutti comunisti. Fu stabilito di lavorare nell'industria del cinema, e non puntare invece sulla creazione di un circuito alternativo. Quando nel 1954 Carlo Lizzani e Giuliani G. De Negri si recarono da Togliatti per chiedere un sostegno economico per la loro Cooperativa spettatori-produttori (che aveva realizzato *Achtung! Banditi!* e *Cronache di poveri amanti*⁴⁶), ottennero dal leader comunista una risposta significativa:

*Io non ho certo l'esperienza che avete voi in questo campo, ma penso che con il prestigio che oramai si è conquistato tutto il cinema neorealista sia più giusto per tutti voi...navigare in mare aperto. C'è veramente bisogno di una produzione che alla fine sarebbe targata Pci?*⁴⁷

Di conseguenza, la propaganda cinematografica comunista stessa non si propose mai come controcultura, contro-cinema: l'obiettivo era quello di mostrare i comunisti come la parte migliore della società italiana non come una parte separata. Quel Pci che - come ha osservato Rossana Rossanda - rappresentò «un'immensa rete di acculturazione e aggregazione», «la prima cultura di massa libera dalla Chiesa»⁴⁸. C'è in questo senso un riflesso dell'azione didattica del Pci nella società italiana. Nelle sezioni del Pci si insegnava a leggere, perché si voleva insegnare a essere cittadini. Nel fare questo il Pci ci mise un elemento pedagogico spesso schematico e, nel tentativo di aderire alla società italiana in tutte le sue pieghe, sia pure per cambiarla, ne mutuò alcuni elementi obsoleti, folkloristici. Basta vedere la sfilata dei carri allegorici, a metà tra le sfilate sulla Piazza Rossa e il Carnevale di Viareggio, o gli spezzoni del corteo delle città e delle regioni italiane in *Togliatti è tornato* (regia di Basilio Franchina e Carlo Lizzani, 1949) per rendersene conto.⁴⁹ Senza dimenticare il fatto che l'insistenza sul carattere nazionale del partito strideva con la sua scelta di campo internazionale.

L'opuscolo *Guida per le proiezioni cinematografiche popolari*⁵⁰, apparso anonimo, ma che sappiamo redatto da Mino Argentieri, è rivelatore rispetto alla strategia comunista. Si trattava di una guida molto dettagliata, sia rispetto ai film da scegliere, sia rispetto ai problemi organizzativi e legali per le attività di cineforum e le proiezioni pubbliche. Il presupposto di fondo era «l'importanza che il cinema – come mezzo di propaganda e di cultura», rivestiva «sempre di più presso le grandi masse popolari». La polemica era rivolta contro quel cinema «dominato dalle strutture borghesi e da uno spirito che per lo più non ha niente a che vedere con la

italiana al realismo: la politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956, Mazzotta, Milano, 1976; D. Consiglio, *op. cit.* Il manifesto *Difendiamo il nostro cinema* è in «l'Unità», 2 febbraio 1948.

⁴⁶ Regia di Carlo Lizzani, rispettivamente del 1951 e del 1954.

⁴⁷ C. Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, cit., p. 109.

⁴⁸ R. Rossanda, *La libertà della cultura*, in A. Medici, M. Morbidelli, E. Taviani (a cura di), *il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, «Annali», n. 4, 2001, p. 48.

⁴⁹ Il comizio di Togliatti allo Stadio dei marmi venne preceduto, tra le altre cose, dalla pittoresca «Giostra del Saracino»!

⁵⁰ Tip. «La sfera», s. d. (ma 1954).

cultura»⁵¹. La battaglia sul cinema, per una presa di coscienza del pubblico implicava la lotta contro ogni forma di settarismo, poteva essere il veicolo di una «politica larga di alleanze»⁵²: le “forze democratiche”, i circoli del cinema, la stampa quotidiana, i settimanali “democratici”, i giornali di fabbrica e di categoria, i Centri Cinematografici popolari, i gruppi degli amici del Cinema, ecc.

Nella *Guida* vi era una grande apertura culturale, sul piano critico-estetico: la scelta dei film di finzione e dei film-documentari era compiuta con grande attenzione e riservava non poche sorprese. Tutto il cinema poteva essere usato per le battaglie politiche e culturali, anche quello americano. Dei film statunitensi si criticava soprattutto il fatto che offrirono soluzioni individuali e private ai problemi della vita. E certo si sceglievano quelli più adatti a presentare «aspetti inediti e amari degli Stati Uniti»: prevalentemente film drammatici⁵³, di gangster o quelli sui penitenziari, ma anche comici (come *Nata ieri*, di G. Cukor, 1950). C’era spazio però anche per film appartenenti ad altri generi: di guerra (esclusivamente quelli che mostravano «la guerra al di fuori di ogni aspetto retorico, con intendimenti realistici»), western («per studiarne la evoluzione e gli sviluppi»), d’avventura (naturalmente quelli in cui l’avventura non era un «pretesto per racconti di esaltazione della violenza e della brutalità più cieca»⁵⁴).

Ancora più interessante era la lista di film da «ritenere provocatori», che, secondo il redattore dell’opuscolo, esaltavano la «propaganda bellicista», predicavano «odio antipopolare, l’anticomunismo, il fascismo». Questi film dovevano essere «smascherati e denunciati per il loro carattere fascista e guerrafondaio». Comparivano in questa lista nera i film riconducibili alla guerra fredda, ma anche di diverso tenore. Tra gli altri: *L’assedio dell’Alcazar* (di A. Genina, 1940), *Alto tradimento* (di V. Saville, 1949), *Corea in fiamme* (di S. Fuller, 1951), *Corrispondente X* (di K. Vidor, 1940), *I pascoli dell’odio* (di M. Curtiz, 1940), *Passaporto per l’Oriente* (di M. Tully, 1951), ecc. Tra le pellicole “nemiche” comparivano anche film che inaspettati come *Ninotchka* (di E. Lubitsch, 1939) o *La fonte meravigliosa* (di K. Vidor, 1949)

Nella selezione dei film italiani apparivano film che, contrariamente quanto spesso è stato scritto, non erano giudicati negativamente dalla critica comunista: come alcuni film di Totò quelli del cosiddetto “neorealismo rosa” (Comencini Emmer, ecc.). Insomma, non c’era solo il neorealismo e il cinema sovietico anche se – si diceva – l’«azione di sostegno» doveva essere rivolta in primo luogo a favore dei «migliori film realistici italiani e stranieri», «in difesa dei film democratici e dei film sovietici» Quei film contro i quali – si sosteneva – il governo aveva «scatenato una vera e propria guerra, con la complicità di una piccola parte della critica (più consenziente e servizievole) e dei maggiori gruppi monopolistici della produzione,

⁵¹ *Ibid.*, p. 3 e p. 4.

⁵² Cfr. *ibid.*, p. 18.

⁵³ Come, tra gli altri, *Mr Smith va a Washington* (di Frank Capra, 1939), *Monsieur Verdoux* (di Charlie Chaplin, 1947), tutti i primi film di Elia Kazan, *Furore* (di John Ford, 1940), *Uomini e topi* (di Lewis Milestone, 1939), *Tutti gli uomini del re* (di Robert Rossen, 1949), *Quarto potere* (di Orson Welles, 1941), *Giorni perduti* e *Asso nella manica* (di Billy Wilder, 1945 e 1952).

⁵⁴ *Guida per le proiezioni cinematografiche popolari*, cit., p. 28, 24, 25 e 27.

dell'esercizio e del noleggio»⁵⁵. Non mancavano, comunque, al momento di dare a tutto il testo il suo inquadramento ideologico e politico, toni enfatici e schematici anche se – come detto – in parte contraddetti dalla scelta dei film stessi:

*I film sovietici e i film democratici di tutti i paesi del mondo costituiscono l'avanguardia di una cinematografia che crede in un'umanità nuova, in un mondo pacifico in cui siano scomparsi per sempre lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, in cui l'arte, il cinema e la cultura possano essere un mezzo per la liberazione dell'uomo dal bisogno, dall'ignoranza, dalla superstizione.*⁵⁶

Soprattutto si faceva strada l'idea che la battaglia per un cinema di qualità, nel quadro della cosiddetta «battaglia per la difesa della cultura», che voleva trasformare lo spettatore da elemento passivo in parte attiva e critica dello spettacolo cinematografico, diventava un momento di costruzione di un nuovo tessuto democratico. In un modo che andava oltre, per molti versi, il pur evidente strumentalismo.

Gli strumenti organizzativi che venivano indicati non erano molto fantasiosi, però erano vari: 1) mattinate popolari; 2) proiezioni di cicli organici di film; 3) proiezioni di film per bambini e 4) di film a passo ridotto; 5) anteprime popolari. Il vademecum spiegava attentamente quale era il modo migliore per organizzare ciascuna di queste iniziative: presentazione, dibattito, distribuzione di una «scheda critico-informativa», libri da consigliare, ma anche referendum, concorsi, ecc. L'azione a sostegno dei «buoni film» andava completata con un'opera di pressione sugli esercenti perché operassero scelte diverse di programmazione. Anche il cinema, in definitiva, diventava un mezzo per favorire il principale strumento della propaganda dei comunisti: l'incontro diretto con i cittadini.

Come è emerso anche dalla *Guida*, tra gli anni quaranta e i cinquanta si determinò una certa confusione tra una battaglia specificamente culturale e la propaganda intesa in senso stretto, tra l'adesione al livello basso della comunicazione politica in molti casi e la valorizzazione del miglior cinema «democratico». La battaglia per il «realismo», che non riguardava ovviamente solo il cinema, aveva l'obiettivo di mettere in comunicazione intellettuali e operai, di cultura alta e quella bassa, costituiva l'asse portante della politica culturale del Partito comunista. Anche per questa ragione ritroviamo nel cinema di propaganda di allora moduli narrativi e stilistici molto tradizionali, in quanto erano più facilmente riconoscibili dal pubblico. Carlo Lizzani ricorda un Pajetta entusiasta dopo l'anteprima di un documentario prodotto dal Partito, perché, a dire del dirigente del Pci, «sembrava proprio un cinegiornale Luce»⁵⁷. L'«arte» non c'entrava nulla, quella, per gli addetti alla propaganda, andava lasciata ai film «veri», di finzione, ai film-documentari del partito erano assegnati altri compiti.

Argentieri ha parlato di due linee nella produzione cinematografica del Pci e delle società ad esso collegate (come la Libertas): una più strettamente di

⁵⁵ *Ibid.*, p. 15 e pp. 15-16.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁷ Testimonianza di Carlo Lizzani raccolta nell'ambito del Progetto Cinema di propaganda.

propaganda; un'altra invece d'inchiesta, di scoperta del paese in parallelo alla poetica neorealista⁵⁸. I film ascrivibili a questa seconda linea di tendenza erano più originali, oltrepassavano i limiti della propaganda e diventavano un modo per raccontare l'Italia. Certo il punto di vista era prevalentemente quello della critica allo stato di cose esistente. Ma – parallelamente alla linea generale del Partito e alla sua visione della società italiana - senza arrivare ad una posizione catastrofista. E' il caso, ad esempio, di un film come *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*⁵⁹ con le sue straordinarie sequenze, come quella sui sassi di Matera o sulle occupazioni delle terre incolte. Emergeva l'altra faccia di un paese, che il cinema di finzione realista stava raccontando in modo ancora più pregnante, ma che era quasi del tutto assente nella cinegiornalistica ufficiale⁶⁰.

La storia della propaganda cinematografica comunista, nelle sue realizzazioni qualitativamente più riuscite, si incontrò dunque, anche nei decenni successivi, con quella del grande cinema documentaristico italiano, scuola a cui si formarono la maggior parte dei registi più importanti. D'altronde un elemento da ricordare è che una buona parte della migliore produzione documentaristica mondiale – anche della peggiore (vedi molti documentari sovietici e degli altri paesi comunisti - circolò in Italia grazie al Pci, visto che alcuni dei registi di quei film erano comunisti (come Joris Ivens).

In quegli anni, di fronte al drastico anticomunismo della Settimana Incom di Pallavicini, si tentò anche – con scarso successo – di realizzare un cinegiornale alternativo a quelli che circolavano nelle sale cinematografiche: il *Cinegiornale del popolo*. Ne vennero prodotti solo due numeri nel 1949. Su questa iniziativa, peraltro, le informazioni sono scarse dal momento che le copie dei film sono andate perdute. Possiamo farci un'idea della loro impostazione dall'indice dei servizi. Nel primo numero:

“Festa dell'Unità a Firenze”: corteo e sfilata dei carri allegorici; *“Visita di Marcel Cachin in Italia”*: discorsi all'Adriano di Roma del Segretario del P.C.I. e di Marcel Cachin; *“Le donne per la pace”*: corteo di mutilati, ex combattenti, donne ecc...per rendere omaggio ai Caduti; *“Manifestazioni Popolari contro il Patto Atlantico”*: Genova - *Nelle officine il lavoro viene sospeso in segno di protesta - Corteo di dimostranti con cartelli recanti le seguenti scritte*: “Abbasso i patti di guerra”, “Viva la pace”, “Pace e Lavoro”, “De Gasperi vuole la guerra”; *“Notizie sovietiche: pane per tutti”*: Kubar - raccolto del grano nei kolkos; *“Nuovi impianti del gas a Kiev”*: posa delle tubature del gas. *Squadra di specialisti che hanno lavorato a tempo accelerato per la costruzione e la posa in opera delle tubature del gas*; *“Gara moto-campestre” nei pressi di Mosca per il campionato dell'Unione Sovietica.*⁶¹

⁵⁸ Testimonianza di Mino Argentieri raccolta nell'ambito del Progetto Cinema di propaganda

⁵⁹ Regia di Carlo Lizzani, 1949.

⁶⁰ Sulla Settimana Incom: A. Sainati (a cura di), *La settimana INCOM. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Lindau, Torino, 2001.

⁶¹ *Cinegiornale del popolo n. 1*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi per la cinematografia, *Domanda di Revisione*, 23 maggio 1949. Il governo chiese di tagliare il secondo e il terzo episodio, in quanto potevano «turbare l'ordine pubblico ed i buoni rapporti esteri».

Appare evidente che, per quanto riguarda i servizi di carattere internazionale si attingeva a piene mani a materiali di origine sovietica. Più in generale, il sommario sembrava quello di un cinegiornale di un paese socialista. Questo appare ancora più evidente nel secondo numero:

*Consegna di trattori alle cooperative agricole; Congresso dei comitati per la terra a Modena; Festa della flotta del Mar Nero; Giornate di riposo in Lettonia.*⁶²

3. Gli anni del centrismo: la battaglia con la censura

Il confronto tra il Partito comunista, che voleva produrre e distribuire i propri film di propaganda, e lo Stato che, attraverso la censura, cercò di intralciare questa attività, si svolse con grande intensità tra la fine dei governi di unità nazionale e la seconda metà degli anni cinquanta. Le ragioni di fondo di questo conflitto sono, ovviamente, chiare: fu il periodo in cui la guerra fredda introdusse elementi di guerra civile nel confronto politico non solo dell'Italia, in cui l'assedio reciproco tra le sinistre – allora alleate – e la Democrazia cristiana conobbe i momenti di maggiore tensione. Non è un caso che uno degli eccidi più clamorosi compiuti dalla polizia di Scelba, quello di Modena, fu origine anche di una furibonda battaglia con l'ufficio della Presidenza del consiglio preposto alla censura. Il risultato fu il taglio di circa metà del film di Lizzani dedicato alla strage degli operai e ai loro funerali: venne imposto di eliminare tutta la parte del film in cui si ricostruiva la dinamica dei fatti (*I fatti di Modena*, regia di C. Lizzani, 1950). Quel film – secondo la Direzione Generale dello Spettacolo – era infatti «suscettibile di turbare l'ordine pubblico»⁶³

La documentazione della Commissione Stampa e propaganda, conservata presso la Fondazione Gramsci, da cui dipendevano le iniziative cinematografiche del Pci, è molta avara rispetto ai film di propaganda, in modo particolare per quanto riguarda gli anni quaranta e cinquanta. Molti più documenti si sono conservati per quanto riguarda gli anni settanta e settanta, perché possiamo integrare la documentazione del fondo archivistico del Pci con l'archivio – sia pur lacunoso – dell'Unitelefilm. In questo desolante quadro documentario, una fonte molto importante, per fare luce sia sull'intera produzione cinematografica del Pci, sia sul rapporto con gli organi di vigilanza dello Stato, è rappresentata dalla documentazione relativa ai visti censura della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Si tratta di un fondo, ancora in corso di ordinamento, che, in primo luogo, ha permesso disegnare un quadro esatto delle produzioni audiovisive riconducibili al Partito comunista (e non solo ad esso, ovviamente). In questo modo è stato possibile verificare, tra l'altro, il titolo e l'argomento di tutti quei film che nel corso del tempo sono andati

⁶² *Cinegiornale del popolo n. 2*; Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi per la cinematografia, *Domanda di Revisione*, 14 maggio 1949. In questo caso venne espresso parere favorevole a patto che fosse modificato «il commento parlato nelle scene riguardanti l'argomento “Congresso dei comitati per la terra a Modena”», in quanto in esso si riscontravano «espressioni incitanti all'odio di classe».

⁶³ Presidenza del Consiglio dei Ministri – Ufficio centrale per la Cinematografia, *Domanda di Revisione*, 1° marzo 1950.

perduti. In alcuni casi fu proprio il divieto alla loro circolazione a determinarne la sorte: dato che erano inservibili sul piano dell'azione propagandistica, poco ci si curò della loro conservazione⁶⁴. Diversi film – secondo le testimonianze – andarono perduti nell'allagamento del magazzino dove erano tenuti. Anche se questa spiegazione sembra, almeno in parte, un alibi: per giustificare un'incuria che nasceva dalla scarsa sensibilità archivistica imperante sino a non molti anni fa non solo nel Partito comunista. In modo particolare nei confronti di documenti considerati "leggeri", poco importanti come i documentari di propaganda. D'altronde anche la Rai, fino agli anni settanta, ha cancellato molte trasmissioni importanti (radiofoniche e televisive) per riciclare i nastri magnetici su cui erano state registrate.

La lotta con la censura iniziò subito dopo l'uscita delle sinistre dalla maggioranza di governo nella primavera del 1947⁶⁵. Infatti, già nell'ottobre di quell'anno venne vietata la circolazione di *Chi dorme non piglia pesci*, prodotto dalla Libertas film perché: «il film presenta il popolo italiano come ancora fascista nella sua grande maggioranza, offendendo così la reputazione anche nei confronti dell'Estero e considerato che la programmazione del film stesso possa per questo motivo determinare risentimenti tali da turbare l'ordine pubblico». La trama del film era singolare, anche perché si trattava di una fiction. Purtroppo la copia del film è andata perduta.

*In un paese di provincia arrivano dei vaglia alla sede del P.C.I. Sono per la sottoscrizione. Un giovane comunista va ad offrire delle cartelle della sottoscrizione in una bottega da barbiere. Un lavorante e un cliente gliene comprano. Scherzosamente il giovane ne offre anche ad un altro cliente, dichiarando, però, la sua sfiducia nell'acquisto. Infatti, il cliente dichiara che a lui non importa nulla della politica comunista. A questa superficiale affermazione il giovane ribatte: "Ci pensi bene, se non ci fosse il P.C.I. cosa potrebbe accadere!". Il cliente si addormenta mentre il lavorante comincia a sbarbarlo. E sogna: è tornato il fascismo. Gerarchetti affiggono ai muri manifesti illiberali. Persecuzioni e differenziazioni razziali cominciano a diffondersi, mentre i diritti dei lavoratori e l'attività sindacale vengono conculcati. Poi, gruppi di fascisti facinorosi percorrono il paese fra canti sediziosi e manifestazioni antidemocratiche, terrorizzando la popolazione. Da un gruppo di faziosi si stacca uno squadrista ed anche il nostro cliente che si sveglia, corre spaventato fuori dalla bottega da barbiere ed assiste, finalmente del tutto rasserenato, allo sfilare, ordinato e pacifico, di un corteo democratico.*⁶⁶

⁶⁴ Come nel caso del film *I fatti di Celano* (regia di F. De Agostini, 1950) dove si vedevano i funerali di due contadini uccisi dalle forze di P.S. La Presidenza del Consiglio, infatti, vietò la circolazione del film (26 giugno 1950).

⁶⁵ In realtà qualche intervento censorio era stato operato anche in precedenza. Il film *Giudicherà il popolo* (1946) era stato respinto per il suo contenuto antimonarchico, d'altronde ci trovavamo nel 1946 e, dunque, era un argomento "caldo": «la visione sintetica di scene rappresentanti la nostra rovina materiale e morale, cui si aggiungono quadri della Marcia su Roma, visioni del Patto d'acciaio e scene di colloqui tra Hitler e Mussolini che culminano in un esplicito atto d'accusa contro il monarca effigiato su tutto lo schermo». Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi per la cinematografia, *Appunto per il Sottosegretario*, 16 maggio 1947

⁶⁶ Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi per la cinematografia, *Domanda di Revisione*, 18 ottobre 47; Cfr., inoltre, *Richiesta di revisione da parte della commissione d'appello*, 15 novembre 1947; il *Responso della Commissione d'appello*, 21 novembre 47; il fascicolo con i dialoghi del film; e l'appunto per il sottosegretario di Stato, s.d. (*ibid.*).

Anche *Togliatti è tornato* (1949), che insieme a *14 luglio* (1948)⁶⁷ rappresenta uno dei film-documentari più significativi di questa stagione – in cui si mostrava la grande manifestazione popolare, la prima festa de «l'Unità», in occasione del ritorno di Togliatti alla vita politica dopo l'attentato di pochi mesi prima – venne bloccato dalla censura. La motivazione fu che «gran parte del commento e talune didascalie, nonché alcune scene estranee alla cronaca cinematografica della manifestazione possono determinare perturbamenti all'ordine pubblico eccitando all'odio di classe»⁶⁸.⁶⁹ Il Pci naturalmente presentò una domanda di appello firmata dal responsabile della propaganda Giancarlo Pajetta (l'8 novembre 1948). La Commissione cinematografica di Appello chiese una serie di tagli sia al commento («una politica governativa di discordia e di odio», «vi si annidano i social traditori e democristiani, giornali e agenti dell'imperialismo straniero» ecc.), sia alla scena (un'immagine dei reparti Celere in azione contro un gruppo di dimostranti, un'altra con De Gasperi e Scelba, ecc.).⁷⁰ Andreotti, sottosegretario alla presidenza del Consiglio con la delega su questa materia, scrisse allora un biglietto personale a Pajetta spiegandogli che alcuni tagli erano «essenziali»: come la «brusca offesa ai partiti democratici pronunciata dallo speaker sopra la veduta di Palazzo Wedekind» o «le gratuite ed indiscriminate contumelie su tutta la stampa non del vostro gruppo»⁷¹. Assicurava comunque che, operate quelle modifiche, il nulla osta poteva essere concesso e che avrebbe agito in tal senso in Commissione. Il Partito comunista operò i tagli previsti e così il film di Franchina e Lizzani ottenne il sospirato visto.⁷²

Quello di *Togliatti è tornato* rappresentò un caso emblematico ma anche unico nel suo genere. Non per tutti i film-documentari dei partiti e delle organizzazioni della sinistra era possibile condurre una battaglia politica e burocratica a quel livello. Quel film riguardava in qualche modo un momento drammatico della storia italiana, richiamava insomma un passaggio delicato nei rapporti tra maggioranza e opposizione. In molte altre occasioni – come abbiamo detto – la Sezione Stampa e propaganda e la Libertas film non riuscirono invece a

⁶⁷ Regia, rispettivamente di Basilio Franchina e Carlo Lizzani, il primo, di Glauco Pellegrini il secondo. Sull'attentato del 14 luglio cfr. G. Gozzini, *Hanno sparato a Togliatti*, Il Saggiatore, Milano, 1998; A. Agosti, *Togliatti*, Utet, Torino, 1996.

⁶⁸ Presidenza del Consiglio dei Ministri – Direzione generale per lo Spettacolo, Divisione Revisione-Esercizio, *Appunto per il Direttore generale*, Roma 6 novembre 1948.

⁶⁹ In questo caso la documentazione risulta particolarmente interessante, sia per la sua completezza, sia perché possiamo vedere le sottolineature a matita dei censori sul dattiloscritto presentato dal Pci che riportava il commento e le didascalie del film. P.C.I., *La Sezione Cinematografica del Partito Comunista Italiano presenta: Togliatti è ritornato*, in *ibid.*

⁷⁰ Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione generale Servizi Spettacolo, Informazioni e proprietà intellettuale – Divisione Revisione Esercizio e Formato ridotto, 23 novembre 1948.

⁷¹ Lettera di Andreotti a Pajetta, 9 dicembre 1948, in *ibid.*

⁷² Cfr. il *Verbale della Commissione di 2° grado* in Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione generale Servizi Spettacolo, Informazioni e proprietà intellettuale – Divisione Revisione Esercizio e Formato ridotto, 12 gennaio 1949. Il fascicolo di *Togliatti è tornato*, però, continuò a gonfiarsi per le richieste di esercenti o di altre associazioni locali che chiedevano se era legale proiettare quel film-documentario. A tutti veniva inviato il testo del verbale della Commissione per verificare che le copie in circolazione fossero effettivamente conformi alle indicazioni censorie.

spuntarla o furono costrette a drastici tagli sulle pellicole che, in alcuni casi, stravolsero la fisionomia dei film. La documentazione relativa alle domande di revisione per ottenere il visto censura per i film di propaganda del Pci, infatti, è un lungo rosario di pareri contrari, richieste di tagli, limitazioni alla circolazione nelle sale private, ecc. La pratica per *La lunga Lotta*, prodotto dalla Confederazione Nazionale, «regia di Carlo Tizzani [sic]», si trascinò per due anni. Singolarmente, venne bocciato prima dalla Commissione di censura e, successivamente, dalla Commissione d'appello, sia per ragioni politiche, sia estetiche: «mediocrementemente realizzato, ha un assunto decisamente polemico»; «la Commissione ha espresso parere contrario alla proiezione in pubblico in quanto il cortometraggio risulta fazioso, incitante all'odio tra gli italiani e pertanto pericoloso per l'ordine pubblico»⁷³. Il nulla osta fu poi rilasciato «esclusivamente per proiezione privata e dietro inviti personali non a mezzo stampa o affissi murali».⁷⁴

In prima battuta vennero respinti con motivazioni analoghe anche altri film-documentari prodotti dalla Libertas film: *424 milioni per l'Unità*⁷⁵, *Modena una città dell'Emilia rossa*⁷⁶. Per *Modena*, un film espressione del più schietto "riformismo socialista padano", tradizione questa di cui il Pci si stava appropriando, le contestazioni della censura mostravano in modo lampante il loro carattere strumentale. Il film fu respinto dalla Commissione in prima istanza (9 gennaio 1950). Vennero richieste delle modifiche alle didascalie «nei punti relativi al Congresso dell'Anpi e all'accenno minaccioso a proposito del gonfalone della città»⁷⁷ e al commento parlato:

«1) - le parole "I braccianti senza terra, spinti dalla miseria, occupano le riserve di caccia. Sotto i loro colpi vigorosi cadono i privilegi che sono di ostacolo alla produzione, in quanto costituiscono apologia di delitto punito dall'art. 633 del Cod. Pen..

2) - Le parole "Sebbene privo dell'autonomia comunale" trattandosi di falsa affermazione atta a turbare l'ordine pubblico"»⁷⁸.

Operati questi tagli e queste modifiche, *Modena* ottenne finalmente il visto. Ma, malgrado la blanda vis polemica del film, intervenne un deputato democristiano di Modena che protestò, con una lettera ad Andreotti, per la concessione del nulla

⁷³ Presidenza del Consiglio dei Ministri – Direzione generale per lo Spettacolo, *Revisione Cinematografica definitiva*, 3 marzo 1949. La III^a Commissione aveva revisionato il film il 3 marzo 1949. Andreotti poi autorizzò una proiezione privata (telegramma del 19 ottobre 1949).

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Il diniego del nulla osta risultava motivato dal fatto che il film mostrava scene che potevano «incitare all'odio di classe e sovvertire l'ordine pubblico». Presidenza del Consiglio dei Ministri – Direzione generale per lo Spettacolo, *Domanda di revisione*, 4 gennaio 1950. Cfr., inoltre, *Richiesta di revisione da parte della seconda commissione*, 1 febbraio 1950.

⁷⁶ Cfr. l'*Appunto per il sottosegretario di stato* del Direttore generale Servizi Spettacolo, Informazioni e proprietà intellettuale – Divisione Revisione Esercizio e Formato ridotto, 2 febbraio 1950.

⁷⁷ Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direttore generale Servizi Spettacolo, Informazioni e proprietà intellettuale – Divisione Revisione Esercizio e Formato ridotto, 18 aprile 1950.

⁷⁸ Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direttore generale Servizi Spettacolo, Informazioni e proprietà intellettuale – Divisione Revisione Esercizio e Formato ridotto, 19 aprile 1950.

osta pregandolo di «rimediare»⁷⁹: Andreotti richiese informazioni agli uffici competenti⁸⁰ e poi rispose che effettivamente il film di Lizzani era stato debitamente autorizzato⁸¹.

Comacchio piange (regia di F. Pittorru, 1952), prodotto dalla Padus film di Ferrara ricevette parere contrario; a *Obiettivo 1958*, dedicato «alla triste condizione di un operaio licenziato», venne concesso il nulla osta a condizione che fosse «eliminata l'inquadratura col cartello sulle missioni cattoliche e la battuta: "Le tasse chi le paga? Anche queste non le pagano i nipoti del Papa"»⁸².

Le indicazioni censorie erano molto dettagliate, come nel caso de *I comuni del popolo* (regia di B. Franchina, 1951), della Libertas film, per il quale venne espresso parere favorevole alla programmazione in pubblico a condizione che

*1) sia mutato il titolo del documentario, 2) siano eliminati i fotogrammi in cui sono presentati dati comparativi, relativi alle elezioni, 3) sia eliminato il confronto con il preteso abbandono di un comune soggetto ad amministrazione d'altro partito, 4) siano eliminati quei fotogrammi riportanti la frase scritta sui muri offensiva per il Presidente dei Ministri, per la ragione che quanto sopra, potrebbe dar luogo a commenti e dissensi volti a turbare l'ordine pubblico. La Commissione d'appello conferma il parere della Commissione precedente.*⁸³

Anche i film stranieri – sia a carattere documentario che di fiction – che il Pci voleva distribuire incorsero talvolta nell'intransigenza della censura. *La questione russa* (di M. Romm, 1949) – la storia di un giornalista americano che, inviato in Urss per scrivere articoli anticomunisti, torna negli Usa convinto della bontà di quel sistema e della volontà di pace del popolo russo; e per questo viene licenziato e abbandonato dalla fidanzata - ottenne il nulla osta solo per le proiezioni a carattere privato.⁸⁴ Su *La vittoria del popolo cinese* (regia di L. Varlamov, 1953), un film-documentario sulla rivoluzione cinese (ma realizzato in Urss e edito in lingua italiana dalla Libertas), venne pronunciato parere contrario alla programmazione pubblica sia dalla Commissione di primo grado che da quella di secondo, «poiché costituito da avvenimenti che possono turbare i buoni rapporti internazionali ed essere d'incentivo all'odio tra le classi sociali, nonché sovvertire l'ordine pubblico»⁸⁵. Questa azione sistematica di blocco dei film del Pci portò alla chiusura della Libertas. La società di

⁷⁹ Cfr il fascicolo la lettera del 30 ottobre 1950 di Attilio Bartole.

⁸⁰ Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direttore generale Servizi Spettacolo, Informazioni e proprietà intellettuale – Divisione Revisione Esercizio e Formato ridotto, *Appunto per l'On. Sottosegretario di Stato*, Il direttore generale, 7 novembre 1950.

⁸¹ Cfr. La copia della lettera a Bartole, dell'11 novembre 1950 in *ibid.*

⁸² Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direttore generale Servizi Spettacolo, Informazioni e proprietà intellettuale – Divisione Revisione Esercizio e Formato ridotto, *Domanda di revisione*, 5 maggio 1958; *Richiesta rilascio nulla osta*, 8 maggio 1958;

⁸³ Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi per lo Spettacolo, *Richiesta revisione della commissione di II grado*, 18 aprile 1950.

⁸⁴ Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi per lo Spettacolo, *Revisione cinematografica definitiva*, 15 ottobre 1948.

⁸⁵ Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi dello Spettacolo, *Domanda di revisione*, 24 aprile 1951.

produzione investì molti soldi in film che non poterono essere distribuiti. Così ricorda questo passaggio Argentieri:

La censura da un certo punto in poi ha sistematicamente bocciato tutti i documentari indipendentemente dal loro contenuto. E questo per una ragione precisa e che non si limitava alla produzione di propaganda diretta, ma riguardava un po' tutta la produzione cinematografica che faceva capo a organizzazioni di ispirazione comunista. Mi riferisco alla Libertas film, che era una casa di distribuzione specializzata nella diffusione dei film dei paesi dell'est europeo, film russi, ungheresi, polacchi e che venne presa di mira, fino al punto di vietare un documentario su una partita sportiva disputata tra la famosa Dinamo sovietica e non mi ricordo quale altra squadra. Fu addotto il pretesto che il film incitava all'odio fra i popoli, fra le nazioni. Ci fu una circolare di Scelba che partiva da un presupposto errato, e cioè che questa casa di distribuzione servisse per portare soldi al partito comunista: questo filone di denaro doveva essere interrotto. In realtà non portavano soldi, casomai li hanno spesi i soldi del partito. Certo è che dopo una serie di proibizioni, la Libertas chiuse i battenti.⁸⁶

Nel corso degli anni cinquanta, in sostanza, sotto i colpi della censura governativa la produzione cinematografica del Partito comunista fu quasi del tutto bloccata, come testimonia la scarsità di documenti audiovisivi degli anni che vanno dal 1952 al 1958. Ci furono poche eccezioni come il film-documentario *La missione del Timirazev* di G. Pontecorvo (1952), sull'invio di una nave di aiuti sovietici agli alluvionati del Polesine. Ma, non a caso, quel film venne prodotto dalla Cgil e non dal Pci.

Questa vicenda, come molte altre di quegli anni, induce a mettere in discussione una visione pacificata della storia italiana della fase che va dal 1948 alla seconda metà degli anni cinquanta. Ci spinge a mettere in discussione le conclusioni di un certo tipo di storiografia che, negli ultimi anni, per valorizzare il ruolo dei grandi leader dell'epoca, ha stemperato la durezza dello scontro politico di quel periodo.

Di fronte alla radicalità degli interventi censori dei governi centristi, che portarono di fatto al blocco della produzione di film di propaganda, il Pci fu costretto ad adottare soluzioni organizzative nuove, se non veri e propri espedienti. E' il caso della curiosa e poco nota storia delle cosiddette "filmine". Tra il 1952 il 1955, si scelse di produrre dei materiali di propaganda attraverso delle sequenze di diapositive che davano la sensazione del cinema, pur senza esserlo: Erano delle proiezioni che venivano orchestrate con una certa inventiva da parte dei propagandisti, perché inserivano dei commenti a voce, delle musiche usando dei giradischi. Questo strumento – mutuato da quelli in uso nelle scuole - venne usato almeno fino al momento in cui si affermò la televisione.

Le norme riguardanti il cinema riguardavano le immagini in movimento e dunque le filmine sfuggivano alla censura, perché erano immagini statiche. Come ha raccontato Mino Argentieri, che allora fu il responsabile di questo lavoro:

⁸⁶ Testimonianza di Mino Argentieri, cit.

Le filmine nascono casualmente. Un giorno si presenta alla sezione del partito comunista un ex prete, era un ex missionario - allontanato dalla sua missione perché troppo interessato ai bambini da evangelizzare - e mi chiede di parlare con Pajetta, che però era occupato. Allora lo riceve Robotti. Quest'ultimo era un personaggio singolare, perché era il comunista di "specie sovietica". Era un uomo che andava dritto come un fuso, un busto prorompente, perché, come si venne a sapere dopo, la polizia sovietica gli aveva spaccato la spina dorsale. Si vantò di aver resistito alla polizia sovietica che gli chiedeva di autoaccusarsi e sosteneva la tesi, un po' paradossale, che se un uomo non parlava veniva rilasciato e che chi aveva parlato avesse fatto male a farlo. L'ex prete gli chiede: «ma perché voi comunisti non fate come noi preti che ci serviamo delle filmine, delle diapositive, per attrarre la gente e poi per trasmettere degli elementi educativi?» Robotti capisce che ha ragione e tra l'altro gli torna alla mente che nell'Unione Sovietica queste filmine venivano usate largamente.⁸⁷

Per Robotti il fatto che quei supporti fossero in uso anche in Unione sovietica fu sicuramente un elemento convincente. Certo, però, qualsiasi strada era buona per rompere l'accerchiamento. Da questo incontrò parti la produzione di queste serie di diapositive. Si cercò di adottare tutte le accortezze possibili per render l'“effetto cinema”. Come ricorda sempre Argentieri:

Lo sforzo per noi era consistito nel cercare di applicare le tecniche del cinema alla filmina, e quindi, per esempio, usando il montaggio per analogia, il montaggio per contrasto e abbiamo fatto un po' di tutto con le filmine, sui temi più diversi. Nel 1953, siamo riusciti a spiegare attraverso disegni che cosa sarebbe successo se fosse passata la “legge truffa”. Toccavamo temi politici – come gli scandali che già allora fiorivano nel nostro paese - ma anche internazionali: come il riarmo della Germania; come la bomba atomica e gli effetti tragici dei bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki. In quegli anni stavano venendo fuori le testimonianze anche visive dei danni causati dalle radiazioni a distanza di anni. Alcune filmine avevano il carattere del reportage, dell'inchiesta.

Questa iniziativa – secondo le testimonianze – incontrò il favore della parte più popolare del partito per la semplicità e l'efficacia delle filmine stesse. I titoli delle quali non lasciavano adito a fraintendimenti: *La DC contro la gioventù, La grande truffa, Il Mezzogiorno alla riscossa, La CED*, ecc.⁸⁸ Di fronte a questo successo si decise di provare a fare un salto di qualità con la creazione di un vero e proprio settimanale su filmina, tutto visivo, con pezzi di politica interna, politica estera, una parte documentaria e una rubrica di recensioni cinematografiche. E alla fine la striscia comica di Pino Zac, che allora aveva cominciato a disegnare le vignette del Gatto Filippo su «Paese Sera»: «nella filmina funzionava molto bene perché dopo tante vignette serie, l'effetto comico finale risaltava ancora di più»⁸⁹. Dopo il 1954 vennero realizzate anche delle collane indirizzate ai bambini con delle favole, a volte traducendo delle filmine di produzione sovietica, delle serie sulle città

⁸⁷ *Ibid*:

⁸⁸ Cfr. le “filmine” superstite conservate presso la Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

⁸⁹ Testimonianza di Mino Argentieri, cit.

e le regioni d'Italia. Si realizzarono adattamenti di grandi romanzi come *L'ultima frontiera* di Howard Fast. Insomma, si cercò di spaziare in diverse direzioni.

Anche se sfuggivano ai rigori della legge sul cinema, pure le filmine furono oggetto di numerosi interventi della forse di Pubblica sicurezza. La polizia e alcune prefetture cercarono spesso qualche pretesto per cercare di impedire queste proiezioni che avvenivano in modo capillare: nei caseggiati, nelle località di campagna, nelle piazze dei piccoli paesi. Non fu comunque questo fatto a decretarne l'uscita di scena. Il colpo finale lo diede l'avvento della televisione: di fronte alle immagini in movimento sul piccolo schermo le filmine erano divenute anacronistiche e dunque improponibili.

4. Dalla fine degli anni cinquanta alle televisioni private

Alla fine degli anni cinquanta le maglie del controllo statale sui film di propaganda cominciarono ad allargarsi, la censura cominciò a rivolgersi in maniera crescente verso gli attacchi alla morale più che a quelli contro la politica governativa. Furono i casi legati a questo ordine di problemi a tenere banco. Di conseguenza, si ebbe una ripresa della produzione audiovisiva del Pci, inizialmente con film tipicamente di propaganda – come *I Campionissimi* (1958), *Gli uomini vogliono la pace* (1958), *Gli uomini vogliono vivere* (1958), *Tre anni di storia* (1960)⁹⁰. Questi film-documentari aprirono la strada a una nuova stagione che vide l'ingresso sulla scena della propaganda cinematografica del Pci di una nuova generazione di registi. Quella che esordirà nel cinema di finzione negli anni sessanta.

Libero, almeno in parte, dal problema della censura il Pci si confrontò con un nemico nuovo e invasivo: la televisione. Contrariamente a quanto spesso si è scritto, nel Partito comunista non ci fu un rifiuto netto rispetto a questo mezzo e alle sue potenzialità. Il dibattito sulla televisione fu ampio, anche se non si colsero tutte le implicazioni che la sua apparizione comportava. Ne rappresenta una scherzosa testimonianza il *Carosello elettorale*: quegli spot preparati per la campagna elettorale amministrativa del 1960 – a cui lavorarono diversi registi - che rifacevano il verso ad alcuni noti caroselli televisivi. Se un atteggiamento di rifiuto vi fu esso riguardò la maggior parte degli intellettuali del partito.

Non fu solo l'arrivo dei telegiornali, di *Lascia o raddoppia* e del *Musichiere* a cambiare lo scenario. Il miracolo economico stava scuotendo alle fondamenta la fisionomia, se non l'antropologia del paese. La cultura comunista venne progressivamente messa in crisi dalla società dei consumi. Anche la sua propaganda cinematografica ne risentì in modo repentino. D'altronde, il cinema stesso, a livello

⁹⁰ A cura della Sezione Stampa e propaganda del Pci. Anche questi film, in ogni caso, furono censurati. A *I campionissimi*, ad esempio, venne concesso il nulla osta solo dopo una serie di tagli (cfr. Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi dello Spettacolo, *Domanda di revisione*, 26 aprile 1958). Per quanto riguarda *Gli uomini vogliono la pace*, invece, si chiese di eliminare una breve sequenza in cui si vedeva una scritta su un muro che criticava Dulles ed «altre personalità internazionali» e un brano del commento; Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi dello Spettacolo, *Domanda di revisione*, 16 aprile 1958.

mondiale, era investito da una violenta ventata di rinnovamento: la *nouvelle vague*, il cinema sperimentale, il *free cinema*, ecc.

Il migliore cinema documentaristico di sinistra, e al suo interno i registi comunisti, cercarono – come avevano fatto i cineasti neorealisti nell'immediato dopoguerra – di descrivere il nuovo volto dell'Italia, sia pure con strumenti linguistici nuovi. Questa è la cifra dei più riusciti film-documentari del Pci di questi anni, in cui emerse, come recita il titolo di un film di allora, *L'altra faccia del miracolo*⁹¹: quella dell'urbanizzazione selvaggia, della crisi delle campagne e dell'emigrazione, della mancanza di servizi, dei tanti dualismi dell'economia italiana. Questi film – parallelamente a quanto avveniva nel “grande” cinema di finzione - contribuirono a raccontare storie e personaggi che altrimenti sarebbero rimasti fuori dalla scena ufficiale. Il cinema di propaganda del Pci rappresentò una voce importante per capire quegli altri aspetti di questa storia. Pensiamo, rispetto ai documentari di propaganda, a film come *Edili* (regia di M. Curti e E. Lorenzini, 1963) o ai tanti film documentari sulla lotta contro la guerra del Vietnam⁹² in Italia, a quelli sugli emigranti, ecc. Anche nel modo in cui venne trattato il tema del Vietnam si notarono delle differenze rispetto alla propaganda antiamericana degli anni cinquanta. Non fu mai antiamericanismo *tout court*, perché questa battaglia politica fu motivata e trasse spunto dalla scoperta di un'America “diversa”. Più in generale il Pci si adoperò per far circolare in Italia i film sulle lotte dei popoli colonizzati, il nuovo cinema politico cubano e latino-americano, ecc. Continuò comunque a distribuire anche i film-documentari dei paesi comunisti, dei documenti talvolta agghiaccianti, come quelli nord-coreani.

Nel Partito comunista continuava ad essere forte l'idea di una “crisi del capitalismo”. Però, all'inizio degli anni sessanta, Togliatti fu costretto a constatare come «per la prima volta nella storia del nostro paese, in tutta la storia della borghesia italiana», essa fosse «riuscita a raggiungere livelli di competitività internazionale»⁹³. D'altro canto, per formazione culturale e storia politica il Partito comunista non poteva non essere colpito dall'aspetto quantitativo dell'espansione, dai suoi caratteri fordisti, dall'aumento del peso della classe operaia. Anche se quella classe operaia era più spesso evocata in modo idealtipico, piuttosto che compresa nella nuova fisionomia che stava assumendo negli anni sessanta. Da un'analisi che fino a quel momento era stata incentrata sul *Prezzo del miracolo*⁹⁴ – per citare un

⁹¹ Regia di Sergio Spina, 1963.

⁹² Nel 1965 vennero prodotti *Il Vietnam chiama* (regia di Luciano Malaspina), *Il Vietnam è qui* (regia di Giuseppe Ferrara). Nel 1966 venne curata l'edizione di *Il cielo e la terra* (regia di J. Jvens, Francia 1965) e *Una donna tra i viet* (regia di W. Burgchett e M. Riffaud, Francia 1966). Nel 1968 l'Unitefilm produsse *Dal Nord al Sud per il Vietnam* (regia di Franco Taviani), e distribuì *17° Parallelo: guerra di popolo* (regia di J. Jvens, Francia 1967). Nel 1969 venne prodotto *Non dirò il mio numero di matricola* (regia di Ennio Lorenzini) e distribuito *L'Offensiva del Tet* (a cura del collettivo di cineasti del FLN, Vietnam 1969)

⁹³ Palmiro Togliatti, *Partito comunista e classe operaia nello sviluppo del capitalismo italiano, in Togliatti e il centro-sinistra. 1958-1964*, a cura dell'Istituto Gramsci - Sezione di Firenze, Cooperativa Editrice Universitaria, 2 voll., Firenze, 1975, p. 672. Su questi aspetti, per tutti, cfr.: Roberto Gualtieri (a cura di), *Il Pci nell'Italia repubblicana 1943-1991*, Carocci, Roma, 2001.

⁹⁴ A cura della Sezione Stampa e propaganda della Federazione del Pci di Milano, 1963.

altro documentario di questi anni - si fece strada una valutazione più compiuta delle trasformazioni in atto. Insomma, la nascita del centro-sinistra, e, più in generale, il nuovo clima degli anni sessanta modificarono il quadro e ampliarono le possibilità di manovra del Pci in campo cinematografico.

All'inizio degli anni sessanta nel Partito comunista si faceva forte la necessità di confrontarsi con il campo dei media con strumenti organizzativi più agguerriti. Per questo vennero compiute due scelte importanti: la creazione di una Commissione cinema all'interno della Commissione culturale; la fondazione, nel 1963, dell'Unitelefilm. Questa struttura, una società di produzione e di distribuzione, che dipendeva dalla Sezione Stampa e propaganda della Direzione del partito, doveva unificare tutte le iniziative in campo cinematografico⁹⁵. L'Unitelefilm svolse un ruolo importante per un quindicennio, ma ebbe una vita travagliata sia dal punto di vista politico sia da quello economico: gli interventi della Direzione sulla sua gestione economica e culturale furono continui in tutta la sua storia. Per alcuni versi possiamo dire che la storia dell'Unitelefilm è racchiusa all'interno del problema della televisione. Fondata anche per contrastare la crescente influenza della tv pubblica, venne sciolta perché fu giudicato uno strumento obsoleto nel momento in cui il Pci cercò di utilizzare direttamente il mezzo televisivo, mediante la creazione di un network di «televisioni libere» e attraverso i propri uomini all'interno della Rai⁹⁶.

Il film *L'Italia con Togliatti* (1964)⁹⁷, dedicato ai funerali del leader del Pci morto a Yalta nell'agosto del 1964, segnò l'avvio effettivo del lavoro della struttura. Accanto ai film di carattere più strettamente propagandistico, venne avviata la produzione di altri film documentari su un arco variegato di tematiche e con una grande attenzione verso i temi di carattere internazionale. L'attività di produzione dell'Unitelefilm era ripartita in tre settori: i film di propaganda per il Pci, i film per il circuito commerciale, i film in collaborazione con i «paesi socialisti». Accanto a questi una voce importante dell'attività dell'Unitelefilm era costituita dalle cosiddette «attualità» - cioè i materiali di ripresa che dovevano documentare fatti e realtà particolarmente significativi della situazione italiana - utilizzate per realizzare i film o per essere vendute alle società cinematografiche corrispondenti nel mondo.

L'Unitelefilm era stata pensata come un'articolazione della Sezione Stampa e propaganda del Pci. La dipendenza dal Pci era in primo luogo economica. Malgrado i successi in termini di vendite e noleggi di film, che si registrarono in alcuni anni, l'Unitelefilm non riuscì mai, in nessun momento della sua storia, a reggersi sulle proprie gambe. Il partito chiedeva anche molto: appena c'era una campagna elettorale o si lanciava una nuova parola d'ordine, venivano date istruzioni per realizzare film di propaganda. I margini finanziari di autonomia furono sempre ristretti.

⁹⁵ Su questi aspetti, mi permetto di rinviare a Antonio Medici, Mauro Morbidelli, Ermanno Taviani (a cura di), *il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*, cit.

⁹⁶ Cfr. Ermanno Taviani, *Cinema, politica e propaganda*, in *ibid.*, pp. 135-148. Si vedano anche i documenti in appendice al volume, pp. 203-239.

⁹⁷ Regia di Gianni Amico, Libero Bizzarri, Citto Maselli, Lino Micciché, Glauco Pellegrini, Elio Petri, Sergio Tau, Paolo Taviani, Vittorio Taviani; Marco Zavattini, Valerio Zurlini.

D'altro canto, senza l'investitura del Pci sarebbe stato molto più difficile per l'Unitelefilm muoversi sia in Italia, sia in campo internazionale (in particolare nei rapporti con i paesi dell'Europa dell'Est). Dato questo rapporto di dipendenza, il Pci esercitava un ruolo di direzione politica – illuminato, anche per disinteresse culturale, ma effettivo - su questa struttura che si esplicitava anche in un'opera di censura preventiva sui prodotti che venivano commissionati. Ciò non toglie che molti film documentari fuoriuscissero in modo più o meno marcato dai cliché della propaganda politica comunista. E questo fatto appare con nettezza soprattutto negli anni attorno al 1968. D'altronde anche i rapporti tra il Pci e l'Unitelefilm non furono sempre facili e talvolta furono le stesse strutture periferiche del partito, ad esprimere critiche alla produzione dell'Unitelefilm proprio per il carattere sperimentalistico e nuovo di molte sue produzioni e delle opere messe in circolazione⁹⁸.

L'Unitelefilm non fu dunque soltanto una delle tante ramificazioni organizzative del Pci. In realtà, la storia di questa struttura - come di molte altre del Partito comunista - seguì un percorso non lineare, segnato da profondi momenti di discontinuità. Appare come un contenitore di tante correnti di pensiero della sinistra della seconda metà degli anni sessanta e degli anni settanta. Ritroviamo, in sostanza, tante altre suggestioni proprie della cosiddetta «sinistra cinematografica» di quegli anni. Del resto, molti film furono affidati a registi non comunisti, come ad esempio Giuseppe Ferrara. I film-documentari dell'Unitelefilm, rivelano insomma tutte le contraddizioni e le ambiguità insite nella forma cinematografica, che talvolta la hanno resa irriducibile rispetto a un inquadramento rigido all'interno di un discorso unilaterale di propaganda. Inoltre, il Partito comunista si mostrò talvolta disponibile a innovazioni e sperimentazioni anzi, dopo il 1968, talvolta le sollecitò. In molti film della società di produzione comunista il commento (lo speaker) – che espone in genere la posizione ufficiale del partito – è spesso sopravanzato o reso subalterno dalla forza delle immagini, che ci dicono tante altre cose e, talvolta, più radicali. La tesi di M. Ferro trova in molti film una sua esplicita conferma. Del resto gli anni sessanta videro una forte laicizzazione del discorso politico. Inoltre, come ha ricordato Giorgio Napolitano, responsabile della Sezione culturale dal 1969 al 1975, il rapporto tra politica e cultura, e quindi tra politica e cinema, «non è mai stato un rapporto volgare, di committenza politica o di subordinazione dell'arte degli autori, ma è stato davvero un rapporto di dialogo»⁹⁹. La società era in rapido mutamento e maturò nel gruppo dirigente la consapevolezza che per riuscire a dialogare con questa nuova realtà non fossero più sufficienti i vecchi strumenti di organizzazione e propaganda politica. D'altronde la stessa militanza politica stava cambiando. Era entrata in gioco - come ha notato S. Gundle - una «visione della vita basata sulla moltiplicazione dei beni di consumo». Il Pci non «poteva più proporre una politica culturale imperniata sul reclutamento di scrittori, artisti e accademici quando la

⁹⁸ Come nel caso di una lettera della federazione di Bologna del 1970 in cui si invocava un tipo di propaganda più tradizionale, la necessità di riferirsi a un «certo tipo di spettatore» che voleva, secondo i dirigenti bolognesi, «concretezza, pulizia, semplicità». Lettera di P. Mingozzi della Federazione provinciale bolognese, *Riunione dei responsabili del cinema*, 8 maggio 1970, in ARCUTF.

⁹⁹ Giorgio Napolitano, *Qualità e pluralismo*, in Antonio Medici, Mauro Morbidelli, Ermanno Taviani, *Il Pci e il cinema*, cit., p. 51.

diffusione delle comunicazioni di massa stava accentrando in sé molte delle funzioni di organizzazione dell'egemonia un tempo appannaggio degli intellettuali»¹⁰⁰.

Nell'arco di pochi anni l'Unitefilm diventò una realtà di produzione e di distribuzione importante nel campo del cinema politico. Naturalmente, l'attività principale fu quella di produrre film per il Pci. Tuttavia fin dai primi anni nei film troviamo testimonianza di un arco molto articolato di temi non sempre corrispondenti all'agenda politica del Pci. D'altronde i film erano proposti da persone di cinema che immettevano all'interno delle loro opere elementi di riflessione politica personali, talvolta eterodossi rispetto alla linea del Partito comunista. E, come detto in precedenza, i contenuti formali delle loro opere erano spesso originali¹⁰¹. Il 1968, accelerò questa tendenza con l'esplosione di un radicalismo che investì direttamente il campo del documentario politico, alzando la soglia delle provocazioni consentite. Anche il pubblico di questo tipo di film aumentò e si organizzarono circuiti nuovi legati alla sinistra extraparlamentare. In questo quadro, le elezioni politiche del 1968 costituirono un importante banco di prova rispetto alle strategie di propaganda elaborate dal Pci¹⁰². Ormai il problema di confrontarsi con la televisione si era fatto pressante e venne deciso di puntare in maniera più decisa sul cinema. Alla prevalenza del Partito nella scelta dei temi politici da affrontare anche nella produzione cinematografica in vista delle elezioni («L'Italia e la Nato, «Un partito diverso dagli altri», «Il malessere nella società dei consumi», ecc.) si accompagnava anche l'accoglimento da parte del Pci di molte proposte dell'Unitefilm: la diffusione di «cinemobili» e «cinebox», la distribuzione di proiettori Super 8mm. sonorizzati in sezioni e federazioni del partito, ecc.; senza dimenticare la produzione di «Terzo canale».

La realizzazione del ciclo di film di *Terzo Canale*¹⁰³ appare sicuramente come l'iniziativa più impegnativa dal punto di vista produttivo. Questa serie di film-documentari, divisi in vari servizi di attualità, non doveva essere soltanto una «controtelevisione», ma uno strumento di conoscenza della realtà e di informazione. Anche se dall'arco dei temi affrontati si configurava come una sorta di «contro telegiornale», con al centro la politica italiana e mondiale: per lanciare uno sguardo «oltre la facciata ufficiale della propaganda governativa». Il Pci, però, poco tempo abbandonò questo progetto, per i suoi costi finanziari e per la difficoltà di garantire al proprio telegiornale in 8mm e 16mm una diffusione all'interno e all'esterno della

¹⁰⁰ Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, cit., p. 132.

¹⁰¹ Nelle produzioni della fine degli anni sessanta ritroviamo la maggior parte degli eventi e dei temi discussi dalla sinistra in quegli anni, cfr.: *A Paolo Rossi nostro compagno* (di Ennio Lorenzini 1966), i film dedicati alle varie fasi della mobilitazione contro la guerra in Vietnam, alla lotta contro il colpo di Stato in Grecia, ecc. Vennero prodotti anche film di inchiesta sociale quale, ad esempio, *Radiografia della miseria* (di Piero Nelli, 1967), con il testo commento scritto da Leonardo Sciascia.

¹⁰² Sulla campagna elettorale del 1968, cfr. anche la circolare di Achille Occhetto, responsabile della Sezione Stampa, del 13 novembre 1967 in IG, APCI, Commissioni, Mf. 539, 1967, *Commissione stampa e propaganda*. Cfr., inoltre, la discussione in Direzione: IG, APCI, 1968, Mf. 20, Direzione del 10 aprile 1968

¹⁰³ Di *Terzo Canale* vennero realizzati una decina di numeri, tutti nel 1968. A curare questi cinegiornali era la Sezione Stampa e propaganda del Pci. Purtroppo disponiamo di poche notizie relative alla sua diffusione

propria macchina organizzativa. La fine di *Terzo Canale* determinò una battuta d'arresto che si rivelò strategicamente decisiva negli anni successivi quando si creò una sorta di cortocircuito tra vari aspetti dell'attività dell'Unitelefilm: politico, tecnologico, organizzativo. Quando, inoltre, l'interesse nella società per un certo tipo di intervento politico con la macchina da presa e per un certo genere di patrimonio cinematografico incominciò a venire meno.

Le culture del 1968 permearono profondamente l'Unitelefilm. I titoli per il 1970 e 1971, ad esempio, mostravano la capacità dell'Unitelefilm di convogliare energie militanti (come ad esempio nel caso dei due film *Ipotesi sulla morte di Pinelli* e *Giuseppe Pinelli*, a cura del Comitato cineasti italiani contro la repressione) e di affrontare la maggior parte dei principali temi del momento sia in campo italiano che internazionale. Basta pensare a film come: *Contratto* (regia di U. Gregoretti), un film documentario sulla lotta e sulla trattativa che portò alla firma del contratto dei metalmeccanici del 1970; *Battipaglia: autoanalisi di una rivolta* (regia di Perelli e Rambaldi); «C.R.» *Carceri minorili* (regia di G. Vento); *La salute è malata* (regia di B. Bertolucci); *I poveri muoiono prima* (regia di B. e G. Bertolucci, M. Trombetta). La temperie politico-culturale del '68 esaltò l'internazionalismo che, come abbiamo detto, fu, fin dalla sua fondazione, uno dei caratteri peculiari dell'Unitelefilm. Sia per la rete di contatti che vennero costruiti a livello mondiale, sia per l'attenzione ai temi internazionali nelle scelte produttive, sia, infine, per la distribuzione in Italia di film prodotti all'estero. Questa ventata di aria nuova portò anche a una decisa modifica dell'asse del lavoro sui temi di politica mondiale, che si spostò verso il cosiddetto Terzo Mondo e le realtà di movimento dell'Occidente, riducendo l'attenzione verso i «paesi socialisti» e facendo diminuire il loro peso a livello della composizione del bilancio.

Gli anni compresi tra il 1968 e il 1971 costituirono il punto di massimo impegno dal punto di vista produttivo e distributivo nella storia dell'Unitelefilm. Quella fase rappresentò, inoltre, il punto di massima estensione della rete dei collaboratori - di operatori che da tutta l'Italia inviavano all'Unitelefilm materiali girati - e di sviluppo di un circuito per questo genere di cinema politico. Con la diffusione dei proiettori super 8mm. nelle sezioni del Pci con la nascita del circuito del cosiddetto «cinema militante», con l'attivismo dei circoli Arci, dei circoli del cinema, ecc. erano state gettate le premesse per la costruzione di una rete di distribuzione alternativa a quelle esistenti. Si voleva puntare alla costituzione di un cartello del cinema libero alternativo insieme all'Arci, all'Anac, al Sindacato dei critici cinematografici, ai cineforum, ecc. che poi però fallì. Dopo il 1972 la situazione dell'Unitelefilm si fece sempre più difficile, sia sotto il profilo finanziario, sia sotto quello politico-culturale. Il gruppo dirigente del Pci discusse di questo nodo e decise di rinnovare il quadro dirigente della struttura. Arrivarono, tra gli altri, Ugo Gregoretti e, poco tempo dopo, Mino Argentieri. La presenza di quest'ultimo, che era stato uno dei principali esponenti della politica cinematografica del partito, compensò almeno in parte il parziale disinteresse che la Sezione culturale aveva mostrato fino a quel momento verso l'Unitelefilm, sulla base del pregiudizio che la produzione dell'Unitelefilm fosse poco di più che «propaganda». L'impegno della Sezione cinema era stato rivolto principalmente verso il «grande cinema» («la nostra

attenzione - ha dichiarato Napolitano - andava a un cinema civilmente e socialmente impegnato, che costituiva l'opzione del Pci»¹⁰⁴). Come ha ricordato Argentieri, l'intenzione di questo nuovo gruppo dirigente dell'Unitelefilm era quella «di affiancare la produzione a carattere propagandistico- elettorale con un'attività che avesse un più ampio respiro culturale e informativo-giornalistico e che potesse concorrere ai premi di qualità e interessare anche le emittenti televisive dei paesi dell'est»¹⁰⁵. Era una linea editoriale che ebbe in Napolitano, un convinto sostenitore. In questo quadro si collocarono le produzioni sul fascismo, come *Bianco e nero* (regia di P. Pietrangeli, 1975), sulla resistenza, ecc.

La decisione di procedere allo scioglimento dell'Unitelefilm, che maturò all'interno del gruppo dirigente del Pci dopo il 1976, fu il risultato di una serie di fatti intrecciati fra loro. La ragione principale fu che il Pci non riteneva più questa istituzione uno strumento funzionale alle proprie esigenze. In primo luogo, perché il Pci stava conquistando un'influenza nella televisione pubblica. Inoltre, era maturata l'aspirazione del Pci a costruire una rete di emittenti congiunte (di televisioni «libere») in un network e in grado di competere con la concorrenza delle stazioni commerciali e con la Rai. Fu un'illusione, come gli anni seguenti si sarebbero incaricati di dimostrare.

¹⁰⁴ Giorgio Napolitano, *Qualità e pluralismo*, cit., p. 51.

¹⁰⁵ Mino Argentieri, *Un grande disegno riformatore*, in Antonio Medici, Mauro Morbidelli, Ermanno Taviani (a cura di), *il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*, cit. p. 86.

Il 18 aprile 1948 e il cinema

Mino Argentieri

1.

Il 18 aprile '48 non si è svolta una pacifica consultazione elettorale, ma si è sprigionato un sisma di proporzioni inaudite. Cessata la guerra, la drammatizzazione era nell'ordine delle tensioni prevedibili, ma l'eccesso c'è stato. La documentazione pubblicistica, fotografica e audiovisiva tramandataci è un promemoria per le generazioni susseguitesesi, l'attestato di una gara rovente, come poche ve ne sono state nell'Italia posttrisorgimentale, un incendio di passioni, emozioni e fantasmi. Mi sono domandato quale parte abbia avuto il cinema, anzitutto rivisitando il repertorio dei film italiani e stranieri editi tra il '45 e il '48.

E' opportuna, tuttavia, una premessa. Ovviamente, non c'è alcuna relazione stretta tra un prodotto artistico, la sua fruizione, le convinzioni politiche e il voto di cittadini. Ciò malgrado, nella ricchezza e varietà delle sue rappresentazioni, l'arte arricchisce la visione della vita, l'educazione dei sentimenti, la consapevolezza, la sensibilità negli individui, un humus in cui la politica, passando attraverso infinite mediazioni, non è affatto estranea al processo formativo. Sotto questo aspetto, il 18 aprile, per quel che riguarda il cinema italiano, almeno in termini quantitativi, ha regalato poche occasioni propizie alla maturazione di una coscienza critica dei mutamenti e degli sconvolgimenti avvenuti negli ultimi venti anni. Il fenomeno del neorealismo, apprezzato e inneggiato all'estero, in patria non ha avuto pari accoglienze, non dai critici ma dal pubblico, segnatamente nella stagione postbellica. Se si eccettua *Roma città aperta* di Roberto Rossellini ('45), che ha avuto un vasto successo sin dalle prime proiezioni (già agli inizi del '46) aveva conseguito pingui incassi, a dispetto della leggenda per cui il film, avrebbe spiccato il volo soltanto dopo la consacrazione al festival di Cannes), *Paisà* di Rossellini ('46), *Sciuscià* di Vittorio De Sica ('46), *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano ('46), *Caccia tragica* di Giuseppe De Santis ('47) sono stati visti da pochi spettatori. Più fortuna hanno avuto *Vivere in pace* ('47), *Un americano in vacanza* ('46), *L'onorevole Angelina* di Luigi Zampa ('47), *Mio figlio professore* di Renato Castellani ('46), avvantaggiati dall'essere commedie di costume in cui l'attualità, anche la più asprigna, si conciliava con l'annotazione comica e divertita. In più ci sono stati due film, ripagati entusiasticamente dal pubblico *Il bandito* di Alberto Lattuada ('46) e *Gioventù perduta* di Pietro Germi ('47), che hanno abbinato la scabra maestria narrativa del cinema americano, tutto ritmo e azione, alla disamina di problemi sociali e di inquietudini che la guerra e i suoi strascichi avevano iniettato.

Nel biennio '45 -'47, nonostante la magnificenza di alcuni film, la prolificità neorealista è stata modesta. La stragrande maggioranza dei prodotti italiani ha insistito su moduli drammaturgici e stilistici del passato, non lambiti dalla benché minima intenzione di rinnovamento. Nel '48, ci sarebbe stato un bel mucchietto di film che avrebbero rafforzato l'osservazione critica, ma *Germania anno zero* di Rossellini, *Ladri di biciclette* di De Sica, *La terra trema* di Mario Soldati, *Senza pietà* di Lattuada, *Sotto il sole di Roma* di Castellani, *Proibito rubare* di Luigi Comencini, *Molti sogni per le strade* di Mario Camerini, usciranno dopo il 18 aprile.

Dunque, le sinistre del Fronte democratico popolare hanno relativamente goduto di un flusso culturale che pur non avendo contrassegni ideologici e politici netti, tuttavia era portatore di istanze morali e di esigenze conoscitive generate dalle frazioni più dinamiche del corpo sociale.

La scarsa popolarità del neorealismo, che abbiamo ricordato, non concerneva solamente il divario che si determina ogni qualvolta l'espressione artistica sia in anticipo rispetto al livello più arretrato della ricezione, una dissonanza che in principio ha sempre nuociuto alle avanguardie le ha penalizzate. Nella reazione negativa di milioni di spettatori c'è stata, più che il rifugio in una narrativa di evasione dinanzi ai gravosi affanni quotidiani, la resistenza opposta alla novità culturale del neorealismo e alle forme mentali a esso connesse. Una spia della lenta, malata, contraddittoria transizione dalla dittatura fascista e una democrazia temuta nella misura in cui avesse avuto la possibilità di dischiudere una prospettiva socialista, a una trasformazione radicale. C'era nel pubblico un attaccamento alle concezioni familiste, al gusto del melodramma anziché all'analisi asciutta e pungente dei fatti, al più dolciastro e deterioro romanticismo, ai paradigmi moralistici e ipocriti, al paternalismo del cattolicesimo più retrivo, all'agiografia religiosa e patriottarda. I best sellers si intitolavano *Genoveffa di Brabante* di Primo Zeglio, *Il barbiere di Siviglia* di Mario Costa, *La sepolta viva* di Guido Brignone, *Il rigoletto* di Carmine Gallone, *Il corriere del re* di Gennaro Righelli, *La signora delle camelie* di Gallone, *La monaca di Monza* di Raffaello Pacini, *Aquila nera* di Riccardo Freda. Sono film-opera, d'appendice, di cappa e spada, sismografi di un'Italia cinematografica (e no) sprofondata in una provincia infinita e attardata, avvinta ancora a un Ottocento duro a morire. Alla contemporaneità, al più, ci si approssimava per il tramite dei leoncini lacrimogeno-melodrammatici in *Davanti a lui tremava tutta Roma* di Gallone ('46), che parafrasava la Tosca pucciniana nella cornice della Resistenza al Teatro dell'Opera di Roma, in *La vita ricomincia* di Mario Monicelli ('45), sui traumi dei reduci traditi dalle mogli, e nel bozzettistico *Natale al campo 119* di Pietro Francisci ('47), sulla prigionia dei militari italiani nei confortevoli campi americani. Nel genere comico svettavano Totò con i parodistici *I due orfanelli* ('47) e *Fifa e arena* di Mattoli ('48), Macario in *Come persi la guerra* ('47) e *L'eroe della strada* di Carlo Borghesio ('48) in cui un pover'uomo è sbattuto tra i marosi del conflitto bellico e delle sue appendici, *Abbasso la miseria* ('46) e *Abbasso la ricchezza* di Gennaro Righelli ('48), sugli arricchimenti della borsa nera e *I pompieri di Viggiù* di Mattoli ('49), corolla antologica di sketches e balletti spigolati dai più sfavillanti spettacoli di rivista.

Oltre *Roma città aperta*, *Paisà* e il documentario a lungometraggio *Giorni di gloria* (coordinamento di Giuseppe De Santis, '45), in compenso, sono appena cinque i film sulla Resistenza: *Il sole sorge ancora* di Vergano, *Due lettere anonime* di Mario Camerini ('45), *O'Sole mio* di Giacomo Gentilomo ('46), *Pian delle stelle* di Giorgio Ferroni ('46), *Un giorno nella vita* di Alessandro Blasetti. Fino a *Il generale della Rovere* di Rossellini ('59), in un quindicennio se ne faranno cinque: *Il corriere di ferro* di Francesco Zavatta ('47), *Dieci italiani per un tedesco* di Filippi Walter Rotti ('52), *Achtung! banditi!* di Carlo Lizzani ('51), *Cronache di poveri amanti* di Lizzani ('54), *Gli sbandati* di Francesco Maselli ('55), in tutto 13 film su

2137 prodotti e coprodotti fino al 1959, l'anno di *Il generale della Rovere* che ha ripristinato la tematica Resistenziale¹⁰⁶. Un buco, significativo di una prolungata e macroscopica riluttanza, una congiura del silenzio. C'è stato uno sbarramento ponderoso all'altro cinema. A indisporre il benpensantismo nei film neorealisti era la rassegna delle miserie, delle umiliazioni, delle ingiustizie, dei malesseri emblematici da quartieri poveri e borgate infime, prostitute, trafficanti in loschi affari, ladri e truffatori, sciucià alla deriva, gente disperata, giovani delinquenti, disoccupati, reduci alla fame, fuori legge. I famosi “panni sporchi” da lavare in famiglia, ovvero da occultare, la distruzione piccolo borghese e populista nel cinema italiano e sotto le insegne dell'Italia fascista. C'era stato il rifiuto dell'ottica critica, che aveva scoperchiato le stesse pentole che la guerra perduta aveva fatto saltare in aria. Un rifiuto che motivato come reazione alla “dignità nazionale offesa” era organico alla diffidenza verso la democrazia e le sue regole di libertà. Sottotraccia era stata visibile una propensione culturale che, naturalmente, inclinava alla conservazione politica, anche se questa si è appalesata con i connotati di un moderatismo non alieno dal ricorrere ai mezzi più estremi e violenti. Il panorama cinematografico italiano, alla vigilia del 18 aprile, recava acqua al mulino della Democrazia cristiana e dei suoi alleati, anche se i film del neorealismo sono stati un vanto per la nazione, hanno riscosso l'ammirazione in Francia, negli Stati Uniti, in Inghilterra e in Unione Sovietica, restando però l'espressione di una minoranza non esigua che arrancava nel dischiudersi un passaggio.

Critici e storici, tessendo l'elogio del neorealismo e considerandolo come voce predominante e qualificante di un periodo, hanno dimenticato che la maggioranza dei film, immessi nei circuiti cinematografici, muovevano nella direzione opposta e che pertanto questi, sebbene a corto di spessore, hanno inciso, massicciamente, nel tessuto culturale prediletto dalle grandi platee e che nel conflitto fra il vecchio e il nuovo punto di vista si è identificato nel primo anziché nel secondo. Un indice, questo, della persistenza di una sordità nei confronti dei fermenti scaturiti dalla Resistenza e da un bisogno di un profondo mutamento non largamente condiviso. Queste considerazioni non cancellano la constatazione che, sulla soglia del 18 aprile, non ci fosse un film nazionale contemporaneo utilizzabile nel braccio di ferro elettorale. Ecco perché ne è stato dissotterrato uno che giaceva nei cellari fin dagli albori del 1943: *Noi vivi – Addio, Kira*, regia di Goffredo Alessandrini; sceneggiatura Corrado Alvaro, Orio Vergani e Anton Giulio Majano; interpreti principali: Fosco Giacchetti, Alida Valli, Rossano Brazzi, tre star tra più incensate. Il titolo rimanda all'omonimo romanzo di Ayn Rand, scrittrice russa emigrata negli Stati Uniti, autrice di commedie poliziesche e di altri libri (tra cui *La fonte meravigliosa* trasposto su pellicola da King Vidor ('49) con Gary Cooper e Patricia Neal). Il film era stato partorito dal fiuto dei fratelli Scalerà che, in questa circostanza, avevano avuto in Vittorio Mussolini, un partner proprietario di una ditta produttrice e distributrice, figlio del Duce e perciò anche autorevole garante politico, trattandosi di una vicenda

¹⁰⁶ Se si escludessero tra i film resistenziali *La fiamma che non si spegne* di Vittorio Cottafavi ('49), su Salvo d'Acquisto (il carabiniere che si sacrificò per salvare alcuni ostaggi catturati per rappresaglia dai tedeschi) e *Penne nere* di Oreste Biancoli ('52) in cui la guerra fascista e la Resistenza si succedono nella stessa vocazione patriottica, l'elenco sarebbe ugualmente smilzo.

ambientata nella Russia del comunismo di guerra. La trama si dipana attorno a un amore a tre fra una studentessa di architettura, Kira, un giovin signore parassita, Leo, pargolo di un ammiraglio zarista, e un integerrimo e idealista commissario politico. La ragazza, Kira, è intenzionata ad aiutare il fidanzato a fuggire dall'inferno sovietico per ripararsi e curarsi altrove. Non esita perciò ad accattivarsi la simpatia di Andrej, che si innamora di lei e faciliterà l'espatrio di Leo. Ma così agendo, entra in contrasto con il suo rigorismo rivoluzionario e, accusato di infedeltà al partito, si suicida. Sullo sfondo di questo infelice triangolo amoroso si srotola l'affresco di una Russia tempestata dalla fame, da immani disastri, dalla povertà, dalla caccia a chi pratica la fede religiosa, dall'immiserimento delle classi medie assalite dalla rivolta sociale dei proletari.

Film dichiaratamente antisovietico, *Noi vivi – Addio Kira* mirava anche a far lievitare il box office, e infatti, applaudito e festeggiato nel '42 alla Mostra di Venezia, aveva battuto ogni record di incassi. Se il pianto era facile per commesse, le dattilografe, le signorinette e i ragazzi tutti innamorati di Alida Valli-Kira, alcuni gerarchi con il broncio sul viso si erano inferociti, sdegnati dalla scorrettezza politica del film. A infastidirli era stato il personaggio di Andrej, troppo onesto, troppo simpatico, troppo umano e generoso e troppo serio per essere un commissario bolscevico. In più c'erano nel film riunioni e assemblee che assomigliavano ai rituali del partito fascista e i bontemponi maliziosi avevano ribattezzato il film *Addio Kira*, un'allusione alla svalutazione della nostra moneta. Ci sono state proteste e alla fine – riferisce l'avvocato Massimo Ferrara, manager della Scalera, in una sua autobiografia – è stata ordinata la requisizione delle copie del film, che sarà l'unico censurato nell'ultimo triennio bellico, mentre *Ossessione* di Luchino Visconti, sottoposto a sforbiciature, sarà visibile nel Nord durante la Repubblica Sociale. Nel '48, *Noi vivi* è stato rigenerato per quel tanto di anticomunista e antisovietico che non aveva convinto i fascisti più ottusi, ma che invece per i propagandisti della Dc era ancora spendibile.

Accanto a *Noi vivi* e ad *Addio Kira* c'è stato un altro film che ha avuto un uso elettorale, un film di montaggio, *Guerra alla guerra* edito dalla Orbis, la prima azienda produttrice di osservanza vaticana che per l'occasione aveva acquistato un trattamento di Cesare Zavattini e Diego Fabbri disatteso nel corso dei lavori. I due scrittori avevano voluto elevare un grido di rabbia e di dolore contro la mostruosità delle guerre, condannando il ricorso alle armi per risolvere dissidi interni e internazionali. Il film s'era tramutato, nelle mani di Romolo Marcellini, in un omaggio sperticato alla Commissione Pontificia di Assistenza guidata da monsignor Montini nei maremoti della seconda conflagrazione mondiale. Non un film "anti", non un film inquisitorio, ma il messaggio era limpido nell'indicare in Pio XII e nella Chiesa cattolica i referenti che avevano conquistato una portata storico-politica eccezionale nei trambusti nazionali e stranieri.

Guerra alla guerra era il proseguimento ideale di *Pastor angelicus*, non un centone propagandistico ma un film che enfatizzava le benemerienze umanitarie dei cattolici e ribadiva la centralità della Chiesa nei travagli della Storia più recente. Una Chiesa forte e calorosa nell'abbraccio a chiunque stendesse una mano, i bisognosi, gli affamati, i prigionieri, gli sfollati, i bambini, le vittime innocenti. Un gigante della

carità che non si accontenta della preghiera. Il film di Marcellini, però, non ha incuriosito gli spettatori; al contrario degli applausi che, nel 1943, avevano salutato *Pastor angelicus* e irritato i fascisti.

Sulla sponda dei film stranieri, il quadro era diverso. Due le novità eclatanti nel triennio postbellico: il ritorno del cinema americano in enormi dosi e l'arrivo dei film sovietici. Anche gli inglesi erano tornati, ma non avevano suscitato clamori, malgrado esempi di tutto riguardo: *Eroi del mare – L'incrociatore Torrin* di David Lean e Noël Coward, *Ritorno* di Sidney Gilliat, *Naufragio* di Robert Hamer, *La via della gloria* di Carol Reed, *Segnali nella nebbia* di Pen Tennyson, *Breve incontro* di Noël Coward, *Enrico V* di Laurence Olivier, *Spirito allegro* di Noël Coward e altri. I film sovietici avevano alzato il sipario su un pianeta ignoto, nei cui confronti c'era un interesse principalmente nutrito dai militanti e dagli intellettuali socialisti e comunisti. Lo schieramento russo non era stato esiguo: menzioniamo *Compagno P* di Fridrich Ermler, *Alle sei di sera dopo la guerra* di Ivan Pyrev, *Natascia* di Victor Eysimont, *Aspettami* di Aleksander Stolper, *Pietro il grande* di Grigori Rosal, *Lenin nel 1918* e *Lenin in Ottobre* e *Il n.217* di Michajl Romm, *Gli indomiti* di Mark Dmoscovsky, *C'era una volta una bimba* di Eysimont e *Il deputato del Baltico* di Aleksandr Zarchi, *Il fiore di pietra* di Aleksander Ptusko, *Primavera* di Grigorij Aleksandrov, *Zanna bianca* di Alexander Sguridi nonché documentari quali *La battaglia per l'Ucraina sovietica* di Julija Solnceva e Aleksandr Dovženko, *Berlino* di Julij Rajzman, ecc. Questa robusta rappresentanza, soddisfacente per coloro che avevano ammirato la grandezza del popolo e dell'esercito sovietico nel respingere l'aggressione nazista, non aveva smosso altre acque. Se si erano salvati capolavori come *L'infanzia di Massimo Gor'kij* di Donskoj e *Arcobaleno* dello stesso regista, nonché *Ivan il terribile (I parte)* di Ejzenšestejn, la selezione aveva generalmente deluso i critici e incontrato la benevolenza dei quotidiani e dei periodici delle sinistre. Erano riapparsi i film americani dopo un semidigiuno durato dal '39 fino alla Liberazione: centinaia e centinaia di pellicole accumulate nei magazzini e catapultate in una operazione di dumping che avrebbe sommerso il mercato. C'era stato un intasamento soffocante, a prescindere dai pregi dell'offerta, non sgradito perché, film belli o brutti, mostravano l'America che si desiderava visitare e scoprire. Hollywood aveva traghettato tutto quel che era stato tolto al pubblico italiano: Gary Cooper e il sergente York, che da obiettore di coscienza si convertiva a sparare e catturava da solo reparti dell'esercito guglielmino, il sorriso solare di Ingrid Bergman in *Casablanca*, i volti di Humphrey Bogart, Burt Lancaster, John Garfield, Orson Welles, Gregory Peck, Robert Mitchum, Alan Ladd, Frank Sinatra, Bing Crosby, Bob Hope, Gene Kelly, la signora Miniver, le vamp di più fresca leva, la fulva ed esplosiva Rita Hayworth, Lauren Bacall, Linda Darnell, Lana Turner, Jane Russell, Ava Gardner, Veronica Lake, Elizabeth Taylor, Betty Grable, Gene Tierney, Jennifer Jones, l'orchestra di Glenn Miller e la pattinatrice Sonja Heine a Vallediarà, il geniale Charlie Chaplin di *Il dittatore*, e Esther Williams e le sue coreografie acquatico-musicali. E ancor di più: gli scorci delle "little towns" dove i garzoni, al mattino depositavano sull'uscio delle abitazioni la bottiglia del latte e il giornale, le comunità alla Frank Capra che materializzavano affettivamente il concetto di democrazia nella massima di governo "from the people, by the people, with the

people". Quei film, carichi di ottimismo e di euforia, avevano indotto a un atteggiamento favorevole a un sistema, all' "american way of life", a un consorzio sociale e civile che nell'intellettualità di sinistra pareva propenso alla critica delle istituzioni, intangibili in Europa, e delle ingiustizie, una prerogativa prettamente americana avvertibile in una Hollywood che non era stata infettata dal maccartismo. Nel biennio precedente il 18 aprile circolavano ancora i film (*Fuoco a Oriente* di Lewis Milestone, *Contrattacco* di Zoltan Korda, *Tamara, la figlia della steppa* di Jacques Tourneur) in cui i sovietici sono visti come bravi e tenaci combattenti antinazisti. Per motivi di scarsa comunicabilità, non era stato importato *Mission to Moscow* di Michael Curtiz che, desunto dall'omonimo libro dell'ambasciatore Daves, aveva giustificato le purghe staliniane prebelliche. Nei primi mesi del '48, mentre nei manifesti ribolliva il furore anticomunista e antisovietico, si proiettava *L'ombra del Cremlino* di Albert Herman in cui si eroicizza un membro in gonnella del controspionaggio russo alle prese con la polizia politica nazista.

Scesa l'America nella tenzone elettorale del 18 aprile, era inevitabile che si tesaurizzassero i frutti dell'idillio sbocciato tra gli spettatori italiani e i film americani, che detenevano un primato assoluto. Parallelamente, Hollywood non ha avuto frecce elettorali ne suo arco. Per non sottrarsi al cimento, La Metro Goldwyn Mayer aveva distribuito una commedia di Ernst Lubitsch interpretata Greta Garbo e datata 1939, *Ninotchka*, una lieve e spiritosa sfottitura delle rigidità sovietiche. Tuttavia c'era stata un'accortezza: contravvenendo a ogni prassi commerciale, il film era stato distribuito contemporaneamente in prima, seconda e terza visione affinché gli italiani accorressero in gran numero alla chiamata. Un'altra accortezza l'hanno avuta i distributori americani, rinchiudendo per qualche mese nei cassettei *Furore* e *La via del tabacco* di John Ford, che, descrivendo l'America della depressione e del Sud più disastroso, rischiavano di essere controproducenti. La quarantena è stata sospesa più innanzi, appiccicando una didascalia iniziale in cui si chiariva che il film riflettevano una situazione superata.

La risposta dei comunisti a *Noi vivi-Addio Kira* e a *Ninotchka* è stata il sovietico Il giuramento di Michajl Caureli, deificazione di Stalin, un film devozionale. L'edizione italiana ha avuto l'imprimatur della censura nel gennaio '48, ma non ha allettato gli esercenti cinematografici che badano agli incassi. E'la Libertas che si è incaricata di distribuire *Il giuramento* nelle località e nelle regioni ove più efficiente era l'organizzazione del partito comunista e del partito socialista e funzionava il reticolo delle Case del popolo. A Roma, dove i locali di prima visione avevano rinunciato a proiettare *Il giuramento*, sarà affittata una sala nel quartiere San Giovanni in cui il film di Caureli sarà in cartellone per oltre un mese. La carta di *Il giuramento* corrispondeva a una propaganda di consolidamento, che interloquiva con elettori già orientati. Questa, e soltanto questa, è stata la cintura invalicata e invalicabile.

2.

La propaganda non voluta, priva di veli, si è incanalata verso il cinema e a somministrarla sono stati i partiti più grossi. La Dc però non si è esibita in prima persona, non ha firmato alcun messaggio, preferendo demandare oneri e onori ai

Comitati civici che, istituiti su mandato di Pio XII¹⁰⁷, hanno avuto in Luigi Gedda l'animatore principe, colui che ha intrecciato una catena invidiabile di attivisti in tonaca e in pantaloni. L'uomo, uno scienziato, in materia di cinema non era un profano. Aveva rinverdito Il Centro cattolico cinematografico, modernizzandone le iniziative editoriali, persuaso i cattolici a buttarsi nella produzione, presieduto alla fondazione della Orbis film e della Universalia dopo essere stato nel '42 l'artefice di *Pastor angelicus*. Sotto la sua direzione, i Comitati civici hanno installato un Ufficio psicologico attorno a cui ruotavano l'allora commediografo Turi Vasile, il regista Marcello Baldi e altri. I soldi, tanti, provenivano alla chiesa americana, da monsignor Spellman, dal governo degli Stati Uniti che, attraverso più canali, foraggiava la Dc e i partiti di Centro e di Destra. I comitati civici sono stati il lungo braccio del Vaticano che ha organizzato il voto, colmando ampiamente le insufficienze democristiane. Riparandosi dietro una denominazione apparentemente neutra, apartitica e apolitica, sono stati galvanizzati gli elettori cattolici, chiunque fosse spaventato dal socialismo e dal comunismo.

Il Comitato civico centrale pianificherà sei cortometraggi di breve durata, da stampare a 35 e a 16 mm e da proiettare nei circuiti commerciali, nelle sale parrocchiali e nei più piccoli paesi raggiunti da una squadra di cine-mobili. L'Agis, l'associazione dei gestori di locali cinematografici, già reattiva al fascino democristiano, aveva messo a disposizione gli schermi dei suoi aderenti. Altre sigle si sono affiancate al Comitato civico centrale: la "Phoenix produzione" con tre cortometraggi diretti da Vittorio Gallo, *Promessa di vita*, *Tesori nascosti*, *Camminare con gli altri*; "Civiltà cattolica" editrice di *Il voto vale la vita*, e "Civiltà italiana", realizzatrice di *Aiutati che Dio ti aiuta* e di *Discorso di sua Santità il Papa – 9 aprile 1948*.¹⁰⁸

Di queste ditte non sappiamo granché. Ad esempio, se "Civiltà cattolica" fosse imparentata alla rivista dei gesuiti. Non sappiamo chi tenesse i fili di "Civiltà italiana" mentre Vittorio Gallo, magna pars della "Phoenix" era un documentarista scritturato dalla Incom durante la guerra e promosso regista e redattore capo del *Cinegiornale Luce* all'epoca della repubblica di Salò.

Il quarto agente intervenuto è stato la Public-Enic, emanazione della società distributrice statale, che ha veicolato *Considerazioni di Eduardo*, un monologo in cui Eduardo De Filippo, parafrasando un celebre brano di *Questi fantasmi*, conversa da un balconcino con un invisibile dirimpettaio e suggerisce agli spettatori di non disertare le urne. L'attore non pronuncia alcuna preferenza ("Dobbiamo votare tutti quanti per ciò che si vuole, ma votare") e la sua perorazione è la medesima dei

¹⁰⁷ Sembra che ad abbozzare l'idea dei Comitati civici e a discuterne con Pio XIII siano stati il gesuita padre Riccardo Lombardi, fautore di una crociata che si estendesse oltre i ristretti confini della campagna elettorale del 18 aprile, e il domenicano padre Felix Morlion, fondatore dell'Università Pro Deo, la prima in Italia a occuparsi di scienze delle comunicazioni sociali, fucina di quadri dirigenziali, giornalistici e creativi della futura televisione pubblica monopolizzata da democristiani e cattolici. Secondo molte indiscrezioni, padre Morlion avrebbe avuto rapporti con la Cia.

¹⁰⁸ "Civiltà italiana" è stata un'organizzazione parademocristiana che ha stampato e firmato manifesti murali. Famoso ne è uno, disegnato, in cui un uomo, sullo sfondo di un paesaggio inequivocabilmente russo (immancabile la rete di filo spinato), a braccia spalancate e indossando abiti malmessi, occhi sbarrati, invoca: "Ascoltatemi! Votate Italia e non Fronte popolare".

Comitati civici. La sorella, Titina, lo imiterà nel '53 e più avanti Peppino inciterà a votare per la Dc in uno short.

Il pacchetto del Comitato civico nazionale è composto da *Amleto*, *Incubo*, *Ponzio Pilato*, *Il signor Temistocle*, *Strategia della menzogna* e *Mondo libero*. Non è agevole oggi accedere a questi materiali, almeno non lo è stato per me. Per quattro film sono stato costretto ad accontentarmi delle minitrame desumibili dalle succinte descrizioni riepilogate nei documenti ministeriali. Procediamo dai cortometraggi extra Comitati civici. Sono poche unità di propaganda non acida, non biliosa, quasi tenera e dolciastra. *Camminare con gli altri* è più metaforico che propagandistico nell'illustrare le cure prestate agli inabili dall'Istituto professionale Paolo Colosimo di Napoli. *Promessa di vita* si aggrega ai documentari sull'assistenza degli americani all'Italia distrutta e affamata e sulla immane e florida resurrezione. *Tesori nascosti* si compiace per l'entusiasmo con cui la popolazione italiana sta risalendo la china. Sullo stesso tasto e con riallacciamenti al Piano Marshall batte *Aiutati che Dio ti aiuta* della "Civiltà italica" laddove il documentario sul discorso papale dell'8 aprile (Pio XII aveva caldeggiato un voto per la Cristianità) è una cronaca filmata. Più politicizzato *Voto vale vita* di "Civiltà cattolica" in cui l'imperativo di votare approda alle effigi di De Gasperi, del repubblicano Randolfo Pacciardi, del socialdemocratico Giuseppe Saragat, del liberale Luigi Einaudi del sindacalista Giulio Pastore. L'assemblaggio era inusuale nei film propagandistici democristiani del '48 per la compresenza dei laici. Non lo è invece l'encomio del Piano Marshall che, come negli altri film, ha il suono di un ricatto: con l'America si mangia e ci si ingrassa, con il Fronte democratico popolare il disagio economico, l'indigenza sarebbero alle porte. Ultimo cortometraggio vistato dalla censura il 12 aprile, Nuovo giorno di R. Borra, prodotto dalla "Urania film", omaggia le cooperative (quali?) per essersi rimboccate le maniche.

I film del Comitato civico nazionale sono catalogabili in un paio di blocchi. Nel primo, comprensivo di *Amleto*, *Ponzio Pilato*, *Il signor Temistocle*, c'è uno schema ricorrente con alcune varianti. E' al cittadino comune che ci si rivolge, distratto, indifferente alla politica, incerto e lo si sveglia, lo si mette in guardia dagli eterni e sterili atletismi (in *Amleto* si mutua e si caricaturizza il personaggio shakespeariano), dalla inclinazione a scartare le patate bollenti per "quieto vivere" (in *Ponzio Pilato* quadri celebri comprovano le sciagure ascrivibili al console romano nel processo a Gesù), dagli effetti perniciosi derivanti dall'apatia, quella del signor Temistocle, stereotipo della più grave passività.

In *Incubo*, pupazzi raffiguranti la miseria e la paura sono spazzati da una palla che simboleggia le votazioni. Votare, votare, votare. Questo l'assunto sovrastante nei quattro cortometraggi più strutturati dell'affabile chiacchierata di Eduardo De Filippo nelle sue *Considerazioni*.

Nel secondo gruppo, le tonalità sono eccitate, le conclusioni tassative, frequenti le contrapposizioni, allarmati i commenti. In *Mondo libero* lo svolgimento orbita attorno a un rovello: i contrasti tra gli esseri umani e gli animali culminano nella prova di forza fisica, ma se regna la civiltà si ragiona, si discute e... si vota. Nelle dittature, invece, "uno pensa per tutti": Hitler, Mussolini, Stalin. Quest'ultimo è un campione di spregiudicata sfrontatezza: nel '39 si accorda con i nazisti e l'Urss e la

Germania “uccidono la piccola Polonia”. Il popolo italiano ha riacquisito la libertà nel ‘44-‘45 e così anche la Francia, ma sono stati proprio i francesi a impartire ai comunisti una lezione. “L’uomo che non vota”, ammonisce lo speaker, “è un uomo che marcia”, un numero, un robot. Nazisti e sovietici sfilano con armi possenti, sono una rimembranza incancellabile. Ma “con il voto rovescerai questi incubi”, caro elettore tentennante. Nel ‘46 gli italiani hanno appreso a votare, il popolo tradito dalla tirannia ha riassaporato la libertà e il voto è stato il viatico per la ricostruzione grazie alla solerzia del governo, agli aiuti americani, ai “vincoli della fraternità cristiana”, al “treno dell’amicizia” e ai pacchi-dono degli ex immigrati italiani negli Stati Uniti. E’ l’ennesima giostra visiva: nuovi villaggi popolari, asili nido, colonie estive, fiere campionarie, treni lanciati a tutta velocità, secondo un inventario iconografico ereditato dal *Cinegiornale Luce* littorio. C’è, tuttavia, un “ma”. In Cecoslovacchia, contadini fuggiaschi sono braccati dalla polizia. Questo potrebbe avvenire anche in Italia. Perciò i rischi vanno scongiurati. Il Risorgimento con i suoi monumenti agli eroi, alle battaglie e ad Anita Garibaldi insegnano: difendere la Costituzione repubblicana e affrancare l’Italia “dalla guerra civile”. Quindi: “vota e fai votare bene”. Rispetto ai cortometraggi che insegnavano allo spettatore le procedure elettorali, sferzandone la pigrizia e l’ignoranza in *Mondo libero* la svogliatezza è schiaffeggiata, individuando l’orco nel comunismo sovietico equiparato al nazismo.

Strategia della menzogna inizia come un predicozzo sulla fisiologia della società. Il commentatore parte da lontano, arpeggia su un ordito generico. Si dice che ci sono illusionisti e illusi nel corteggiamento delle masse. Tra gli uni si assiepano “gli agitatori di professione che promettono mari e monti”. Altri, più assennati, anziché promettere, hanno faticato per liberare l’Italia dalle pene: “C’è voluto un generale sforzo per dare il pane”. Comodo, viceversa, speculare sulle sofferenze del dopoguerra. “Gli agitatori” appiccano disordini, non soltanto in Italia, ma in Europa giacché i comunisti sono dappertutto. Finalmente si accantonano le vaghezze. Estratti di cineattualità di oltralpe materializzano il concetto con scontri stradali, ribaltamento di automobili in sosta, manganellamenti. Immediatamente si ficca il naso in casa nostra. Eccoli “gli agitatori italiani”: sono Nenni e Togliatti, i quali irretiscono le folle “per ridurle all’obbedienza” e minare il funzionamento dell’organismo sociale. Lo sciopero è l’arma più impiegata: la vita si arresta, la paralisi si diffonde. “La strategia della menzogna” ha successo, le masse sono turlupinate ed è la dittatura, un vocabolo che evoca le adunate fasciste, naziste e sovietiche. L’inganno è nello scarto tra lusinghe ingannevoli e realtà dei fatti. I comunisti “parlano di lavoro e organizzano sabotaggi”, parlano di pace ed esaltano gli strumenti bellici dell’Urss, parlano di libertà ma devastano le sedi dei giornali dissidenti (Milano 1947). Le imputazioni portano alla sbarra i comunisti jugoslavi, gli italiani espulsi dall’Istria e da città come Pola, le foibe riempite di morti dai titoisti, il teschio di un connazionale traforato dal classico colpo alla nuca. Dulcis in fundo, per rimproverare i comunisti di ledere il diritto alla libertà religiosa, si disseppellisce una sequenza girata in Spagna da operatori americani durante la guerra civile. E’ quella arcinota in cui miliziani anarchici saccheggiano una chiesa, fucilano una madonna di cartone, martellano campane, rubano antichi dipinti. Dopo il crescendo degli addebiti,

l'arringa attracca a un finale fulmineo: "Vota per il tuo paese e fai votare". Se la concione cinematografica ha disseminato ansia, la stretta finale è scaltra, non fa questione di bandiere, non cita la Dc come salvatrice della patria, ma accuratamente si appella all'intero elettorato anticomunista e antisocialista pure di sconfiggere il Fronte.

Il principio ordinatore di questi cortometraggi è elementare, lo stesso che anima le filmine: si muove da un copioncino, da una trametta logico-discorsiva e le immagini la visualizzano, in subordine alla intelaiatura verbale. La tessitura è schematica e di comprensione immediata; a stuzzicare le emozioni sono filmati che si coniugano in due coloriture: funeree, drammatiche, agghiaccianti e soffici, gentili, aggraziate, a seconda degli scenari allestiti.

3.

Debolissimo l'armamentario cinematografico social comunista. Il Fronte democratico popolare ha preparato tre cortometraggi, di cui si è smarrita ogni traccia. Non ne è stata conservata una copia, non un corredo cartaceo è reperibile, le pratiche amministrative depositate presso il ministero dello Spettacolo segnalano solo *Chi non dorme non piglia pesci*, la cui produzione risale alla Libertas, un'impresa collegata al Pci. Ma i tre cortometraggi sono stati visti, non nei cinematografi, nelle piazze italiane, proiettati da cinfurgoni. A una di queste proiezioni ho assistito anche io, ma dei tre cortometraggi rammento unicamente *Chi dorme non piglia pesci* diretto da Aldo Vergano che negli anni Trenta era stato al fianco di Alessandro Blasetti e che aveva avuto all'attivo *Pietro Micca* ('38), *Quelli della montagna* ('43) e nel '46 *Il sole sorge ancora*, uno dei rari film sulla Resistenza in cui le differenze di classe e di orizzonti politici non sono taciuti. Vecchio antifascista, stimato e protetto da Blasetti che invece era stato fascista, Vergano nel suo cortometraggio aveva messo il dito sul pericolo di un rigurgito del fascismo. A meno di un anno dall'insurrezione partigiana, a Roma e in vari capoluoghi di provincia avevano avuto una non timida visibilità manifestazioni eversive. In attesa del 18 aprile, c'era stata anche una fioritura di settimanali che non celavano la loro fisionomia: *Rivolta ideale*, *Lotta politica*, *Fracassa*, *Meridiano d'Italia*, *Rataplan*, *Asso di bastoni*, *Rosso e nero*, *L'uomo qualunque*, il settimanale di Guglielmo Giannini da cui era scaturito l'omonimo movimento politico, baluardo della polemica contro l'antifascismo, il vento del nord e il ciellenismo, per il suo primo numero aveva stampato e venduto più di 80.000 copie. Era sensato che il Fronte democratico popolare non sonnecchiasse tra due guanciali e stesse all'erta al cospetto di una reviviscenza tutt'altro che episodica ed epidermica, sintomo di una malattia da cui non tutti gli italiani erano guariti.

In *Chi dorme non piglia pesci* un tizio va dal parrucchiere per farsi radere la barba, dopo aver sfogliato qualche giornale. Mentre il barbiere lo insaponava, il cliente si addormenta, schiaccia un pisolino e sogna l'irruzione di animosi in camicia nera, brutti ceffi, picchiatori e una corona di ricordi si sgrana: assalti alla Camera del lavoro, fogli socialisti e comunisti bruciati, ritratti delle vittime del fascismo, Matteotti, Gramsci, Godetti, Amendola, la fine di ogni libertà, la pioggia delle guerre di Mussolini, l'Etiopia, la Spagna, l'Albania, il tuffo nell'alleanza con Hitler e il

Giappone. La Storia avrà una replica? No, il tizio al suo risveglio sarà acquietato. Per fortuna, c'è il Fronte democratico popolare a bloccare il ritorno della dittatura. Gli interpreti di *Chi dorme non piglia pesci* non erano improvvisati: uno era Vittorio Duse, l'altro Ermanno Randi, agli inizi della sua popolarità strozzata da un omicidio misterioso. L'impiego di attori professionali in cortometraggi propagandistici era stato un espediente sfruttato durante il conflitto bellico dagli Stati Uniti, dall'Inghilterra, dall'Urss e dall'Italia. Particolarmente nel '41, il Minculpop aveva scritturato Aldo Fabrizi, Vittorio De Sica, Assia Noris, Virgilio Riento, Lauro Gazzolo, Maria Donati per recitare in shorts avvalorati da nomi accattivanti. Impossibile, a distanza di un sessantennio, la disamina di un cortometraggio che per me ha contorni brumosi. Tuttavia, ci sono dettagli che meritano di essere delucidati. La *Libertas*, si legge nelle carte ministeriali, lo avrebbe messo in cantiere per celebrare la ricorrenza del 7 novembre 1917. Non un fine elettorale sottenderebbe il cortometraggio di Vergano: l'appello, in chiusura sarebbe stato aggiunto in coda in un secondo tempo. Ma l'argomento di *Chi dorme non piglia pesci* c'entra come il cavolo a merenda con le celebrazioni della Rivoluzione d'Ottobre. Poiché fin dal dopoguerra era invalsa la consuetudine di "mascherare" il contenuto dei soggetti più ostici per la censura, non è da scartare l'eventualità che la *Libertas* avesse barato con il sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri. Ma i censori non erano scivolati nel trabocchetto e avevano interdetto *Chi dorme non piglia pesci* in prima e seconda istanza, non tollerando che si agitasse lo spettro del fascismo e del neofascismo mentre il paese era governato dai democristiani, liberali, repubblicani e socialdemocratici. Infine, il compitino di Vergano era stato sottoposto al massimo giudice, il sottosegretario Andreotti, il quale ha concesso l'imprimatur. I comunisti erano sotto il tiro dei censori già dal '46, allorché governavano con la Dc e il Psi e ci si stava avvicinando al referendum sull'assetto istituzionale del paese. Un loro documentario di propaganda per la repubblica *Giudicherà il popolo ('46)* era stato proibito con il pretesto che, essendo troppo effervescente nello spirito antimonarchico, avrebbe provocato disordini, "una perturbativa dell'ordine pubblico". Questo era avvenuto mentre i comunisti avevano responsabilità governative e il ministro degli Interni era il socialista Giuseppe Romita. Quasi inavvertitamente il clima era cambiato. Eppure, a teatro si rappresentava *La mandragola* di Macchiavelli, che era stato sullo stomaco della censura fascista; l'omosessualità troneggiava in pièces come *Adamo* di Marcel Achard, *Fior di pisello* e *La prigioniera* di Edouard Bourdet. Ma è altresì vero che i dinosauri della censura iniziavano a sgranchirsi le ossa. La "prima" milanese di *Adamo*, regia di Luchino Visconti, aveva avuto un contraccolpo: il divieto prefettizio degli spettacoli successivi.

Nel '46, qualche film del neorealismo era già stato vittima di incursioni piratesche. In *Paisà* di Rossellini, l'episodio romano recitato da Gar Moore e Maria Michi, non ha iniziato con l'incontro dell'americano con la "signorina", ma era preceduto da circa cinque minuti in cui la macchina da presa vagava nei locali attorno a via del Tritone, a Roma, straripanti di prostitute e militari e si inquadrava anche una retata della Military Police. Un preambolo, scomparso nell'edizione autorizzata. Da *Il sole sorge ancora* di Vergano era stata asportata una scena in cui il

protagonista, l'otto settembre, per non incappare in un rastrellamento dei tedeschi, si infila in una casa di tolleranza e indossa un abito da prete prestatogli dalle ragazze della maison. Nel '48, un'altra tonaca è sparita da *Fuga in Francia* di Soldati. A calzarla è un gerarca fascista che, inseguito dai fascisti, la ostenta ed evita di soccorrere un pilota imprigionato in un aereo in fiamme. *Gioventù perduta* di Pietro Germi era stato torchiato perché ammetteva che la piccola borghesia italiana, gelosa custode dei suoi valori, era stata contagiata dal disordine morale e sociale. Il cinema italiano era insorto con una lettera aperta sottoscritta da Camerini, Blasetti, Soldati, Visconti, Zampa, De Sica, Mattoli, Lattuada, Chiarini, Zavattini, Carlo Lodovico Bragaglia e altri: "Negli uffici ministeriali comincia a manifestarsi la consuetudine fascista di controllare la produzione dei film".

Tagli avevano deformato nel '46 *Desiderio* di Marcello Pagliero e nel '47 le protagoniste del Fronte della famiglia e di un'associazione di ex combattenti avevano reclamato e ottenuto il ritiro di *Il diavolo in corpo* di Claude Autant-Lara che, desunto dal romanzo di Raymond Radiguet, avrebbe vilipeso i reduci di tutte le guerre, raccontano di una relazione tra un giovane e la moglie di un richiamato alle armi nella Francia delle elezioni, il Movimento per la difesa del cinema italiano aveva invocato ai partiti in lizza: "una democratica riforma della censura cinematografica". E' che le sinistre, in questo campo, avevano sbagliato tutto nel '45-governo Parri- rilegittimando una cariatide, una legge codificata nel '23, una casistica repressiva vasta, consona a un regime dittatoriale ma non a una democrazia liberale. Il dibattito dei padri costituenti attorno ai principi, che avrebbero disciplinato la repubblica, aveva messo a nudo, nelle file della sinistra, una imperdonabile insensibilità e un'altrettanta imperdonabile certezza nell'allineare alle tematiche della libertà quelle che assegnano al cittadino maggiorenne il diritto alla conoscenza di qualsiasi prodotto culturale e artistico, senza che si frapongano un'autorità che sentenzi ciò che sia ammesso o no.

Prima ancora del 18 aprile, la magistratura inquirente aveva sequestrato nelle librerie *L'amante di lady Chatterley* di D. H. Lawrence w i romanzi e i racconti di Moravia erano vigilati. Socialisti e comunisti, alla Costituente, avevano condiviso i risentimenti dei democristiani verso un presunto dilagare dell'erotismo e della pornografia nella carta stampata, nei film e sui palcoscenici dell'avanspettacolo e della rivista. Un comune denominatore sessuofobico e moralistico aveva consentito convergenze innaturali, complicate dai tatticismi togliattiani che avevano offerto su un piatto d'argento alla DC e alla Chiesa cattolica l'articolo 7 della Costituzione con cui l'Italia rinunciava ad essere uno Stato laico mentre Pio XII già dal '44 stava perorando lo sganciamento delle Sinistre dalla compagnia della Democrazia Cristiana. Il ripristino della normativa sancita nel '23, riconfermata, era stato un boomerang soprattutto per le sinistre, buttate fuori dal governo nel maggio '47 ed esposte agli strali di una censura amministrativa da ex alti funzionari del Minculpop graziati dall'amnistia di Togliatti e riassunti in servizio prontamente da Andreotti. Si deve all'appesantimento censorio se il Fronte democratico popolare è stato indotto a lesinare la sua partecipazione cinematografica alle elezioni del '48.

Vi sarebbe stato, pare, un quarto cortometraggio. Il condizionale è consigliabile.

Stando ad alcuni storici del cinema, tra i quali Lino Micciché¹⁰⁹, in vista delle elezioni politiche, il PCI avrebbe commissionato a Visconti un documentario sulla Sicilia e sulle occupazioni delle terre incolte. Fuori discussione è che il progetto, pensato dal regista, trasse spunto dalla strage di Portella delle ginestre, contemplando la ricostruzione e uno sviluppo epicorealistico in cui avrebbe primeggiato il risveglio delle compagne.

Donde la massima circospezione attorno al tema del film negli atti amministrativi e burocratici per non insospettare il sottosegretario e gli ambienti siciliani.

L'iniziale proposito evolverà in più direzioni: 1) tre documentari rispettivamente imperniati sui pescatori, sui minatori e sui contadini; 2) un lungometraggio di finzione; 3) una trilogia di cui *La terra trema*, ricalcando la nervatura narrativa di *I Malavoglia* di Giovanni Verga, sarebbe stata la prima parte, "l'episodio del mare". Una denuncia di lavorazione è stata inoltrata il 20 ottobre '47 e ripetuta il 7 novembre. A figurare come responsabile della produzione era la AR (tisti) TE (cnici) AS (sociati), presidente Luchino Visconti produttore-regista, marito di Isa Miranda, cineasta molto vicino al PCI. Lo era anche Visconti che, pur non essendo iscritto al partito, come molti artisti e intellettuali, aveva un legame indissolubile con il mondo ideale incarnato dai comunisti e un'ammirazione corrisposta per Palmiro Togliatti. Che dietro queste firme e intestazioni ci fosse un PCI committente, non è dimostrabile, non vi sono fonti consultabili e inoppugnabili, solo testimonianze approssimative. Due elementi sono sicuri: che il Pci fosse politicamente interessato al documentario di Visconti e che l'autore avesse usufruito di un finanziamento; se non una partecipazione finanziaria, un contributo all'avvio dell'opera. Ed è altresì certo che Visconti fosse stato il progettista assoluto e indipendente di un travagliato e prodigioso percorso che, cammin facendo, aveva comportato più di una metamorfosi, impegni economici più consistenti, finché, ad affrancare dai guai il regista, era subentrata l'Universal, la casa produttrice di ispirazione vaticana che nel febbraio '48 aveva impugnato il timone di *La terra trema*. Del resto, nel momento in cui Visconti aveva cominciato ad accarezzare l'idea del documentario, il traguardo delle elezioni politiche non era stato ancora fissato. La convocazione elettorale sarà decretata dal governo De Gasperi il 3 febbraio '48, quando il film di Visconti, che aveva ormai un'altra natura, veleggiava nel mare aperto dell'imprenditoria cinematografica di rango industriale. Comunque, troppo in ritardo sarebbe giunto l'originario documentario per la scadenza delle elezioni siciliane. L'ipotesi più plausibile è quella di un prestito assicurativo dal Pci a Visconti e

¹⁰⁹ L. Micciché (a cura di), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Associazione Philip Morris, progetto Centro sperimentale di cinematografia - Cineteca nazionale, Lindau, 1996. Per la ricostruzione delle vicissitudini attraversate dal film si ricordano altre fonti bibliografiche: Lino Micciché, *Il progetto de "La terra trema"* in *La storia del cinema italiano*, vol. VIII a cura di C. Cosulich, Marsilio edizioni di Bianco e nero; A. G. Mancino, *Il processo della verità-le radici del film politico indiziario italiano*, Kaplan, 2008; E. Lonero e A. Anziano, *La storia della Orbis-Universal*, Effetè editrice 2004. Quest'ultimo volume documenta scrupolosamente le iniziative intraprese nella produzione cinematografica dagli ambienti vaticani, ambiziose e, nella maggioranza dei casi, non assistite dal successo commerciale nonostante la pregevole qualità dei film finanziati, tra cui *La terra trema*.

restituito puntualmente. Questa è stata la versione accreditata da Antonello Trombadori, che ha sempre mantenuto i rapporti fra il Pci e Visconti.

4.

Nella battaglia elettorale del '48, il peso maggiore lo ha soprattutto la corazzata della *Settimana Incom*. Istituita nel '38 e pilotata da Sandro Pallavicini, la Incom aveva delimitato il campo operativo al settore documentaristico. A incoronarla era stato l'allora direttore generale della cinematografia, Luigi Freddi, che, diffidando dello strapotere dell'Istituto Luce, aveva facilitato la concorrente. Assimilando le esperienze del cinegiornalismo americano (*March of time*), la Incom aveva svecchiato i codicilli formali del Luce, condizionati da contenuti retorici e da una ingombrante ufficialità. Tra le innovazioni introdotte: la mescolanza di scene riprese in studio e sequenze cronachistico-documentaristiche, una notevole varietà nei soggetti, la leggerezza del tono. La Incom, tuttavia, era politicamente allineata, obbediente, zelante: durante la guerra di Spagna aveva licenziato cortometraggi propagandistici. La stessa cosa era successa tra il '40 e il '43. Nel dopoguerra era risorta, avendo al vertice ancora Sandro Pallavicini ed essendo state spalancate le porte a un socio di spicco, il banchiere torinese e senatore democristiano Teresio Guglielmone (50% del pacchetto azionario), e ai fratelli Cedraschi. La posta in gioco, rispetto al passato, era nuova di zecca: non più documentari, ma un cinegiornale a periodicità settimanale, e poi bisettimanale, intitolato *La settimana Incom* (prime sortite nel '46) da cui deriverà anche un rotocalco. La nuova finalità societaria era scaturita dalla ristrutturazione di un mercato in cui era stato infranto il monopolio dell'Istituto Luce. Intonandosi all'Italia postresistenziale e ribattezzato Notiziario Luce nuova, il vecchio cinegiornale aveva ripreso a respirare, ma era presto mancata la volontà politica di mandarlo avanti. La democrazia cristiana aveva preferito la Incom, scontenta di un *Notiziario* a impianto giornalistico pluralista in cui si riverberavano gli equilibri politici e culturali del CLN.

Negli archivi del Luce giacciono 32 numeri di una testata che ha tirato le cuoia nell'ottobre '46¹¹⁰.

Nel '47, il sottosegretario Giulio Andreotti, per riordinare il comparto, aveva congegnato una legge che annoverava due dispositivi: l'obbligo di proiettare per almeno venti giorni al mese documentari e film di attualità e la corresponsione di un contributo pari al 3% dell'introito lordo conseguito dai film a cui i cinegiornali erano abbinati. La speculazione trionferà, ma questo è un capitolo che esula dalla nostra trattazione. Incontestabile è che l'ingresso del senatore Guglielmone nella Incom aveva coinciso con la regolamentazione architettata da Andreotti e dai suoi collaboratori. La Dc avrà nella *Settimana Incom* la principale arma cinematografica. E a trarne qualche vantaggio saranno anche alcuni circoli industriali. Secondo più di un analista, la Fiat sarebbe stata tra i cofinanziatori della Incom. D'altronde, Pallavicini era filogovernativo, si professava liberale e nella orchestrazione del cinegiornale aveva sposato le predilezioni liberiste ai disegni democristiani. Equanime nella distribuzione delle attenzioni ai partiti politici sino alla cacciata delle

¹¹⁰ E. G. Laura, *Le stagioni dell'Aquila*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2000.

sinistre, correggerà la rotta. Non sino al punto di oscurarle nel cinegiornale, ma schierandosi per la coalizione centrista, a testa bassa nella edificazione del mito di De Gasperi e nella venerazione del rilancio dell'economia nazionale. Le batterie della *Settimana Incom* non sono state ininfluenti: 107 numeri nel '46-'47, 124 nel '48¹¹¹. Altro che i cortometraggi dei Comitati civici e degli affini. La spina dorsale del concerto propagandistico l'ha offerta *La settimana Incom* ed è un peccato che una produzione copiosa non sia stata ancora studiata in un minuzioso scandaglio, al di là del meritorio convegno universitario promosso da Augusto Sainati a Napoli nell'aprile del 2000 e ricapitolato in un pregevole volume, il primo scalino di una indagine da proseguire. C'è stata, in genere, una sottostima della *Incom* e del raggio comunicativo raggiunto da una cineattualità che, diversamente dal cinegiornale Luce, soddisfaceva il pubblico e non era percepita alla stregua di un soffietto pubblicitario, grazie ai suoi tratti distintivi. Una definizione impeccabile della *Settimana Incom* la dà Gian Piero Brunetta: "Ogni cinegiornale è un insieme di favole dove i rappresentanti del governo e soprattutto gli americani sono delle buone fatine che producono miracoli a catena".¹¹²

"Il modello di riferimento", ha puntualizzato Sainati "è americano: la modernità attira perché coniuga la forza produttiva del sistema capitalista con una ideologia laica ed edonista della vita ed è proprio questo aspetto che fa della *Settimana Incom* una sorta di antineorealismo".¹¹³ Vale a dire che è stata stesa una coltre su ogni segno di problematicità e conflittualità. Ha notato lo storico Piero Craveri: "Nei primi giorni fino al '47, abbiamo servizi sugli scioperi soprattutto quelli del carovita e per la disoccupazione, sui problemi cioè si cui il governo può e deve dare una risposta. Ma su conflitto industriale che allora si proponeva come conflitto di classe, non vi è pressoché nulla".¹¹⁴

Contrariamente all'ampoloso e paludato Film Luce del fascismo, *La settimana Incom* è stata una brillante, svelta e disinvolta cavalcata che tutto inanellava: cronache politiche, interviste, inaugurazioni, pose delle prime pietre, taglio di nastri, annotazioni di costume e di colore, mondanità, atroci delitti, sfilate di moda, eccentricità, cerimonie, trasmissioni musicali e radiofoniche, lo sport, i set cinematografici, i divi di Hollywood a Ciampino, Cinecittà e a Via Veneto, monarchi, principesse e statisti di passaggio. Giornalismo audiovisivo a elevato tasso di drammatizzazione e spettacolarizzazione, istruito dalla modellistica cinegiornalistica americana e dalla vivacità dei settimanali illustrati italiani, una invenzione postbellica. La Chiesa, il papa, i Comitati civici hanno avuto nella *Settimana Incom* una cassa di risonanza per ogni evento religioso, avesse o no a che dividere con la politica. Le madonne pellegrine e lacrimanti, le sfilate dei baschi verdi hanno avuto uno specchio come sarebbe convenuto a un cinegiornale vaticanesi. E' la *Incom* che ci ha rimandato i filmati dell'oratoria del "microfono di

¹¹¹ A. Sainati, *La settimana Incom. Cinegiornale e informazione negli anni '50*, Lindau, Torino, 2001.

¹¹² G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, dal 1945 agli anni Ottanta*. Editori Riuniti, Roma, 1982.

¹¹³ A. Sainati, *Cinegiornali e documentari*, in *Storia del cinema italiano*, cit.

¹¹⁴ P. Craveri, *Il cinegiornale nell'età degasperiana* in *La settimana Incom*, cit.

Dio”, il quale spiegava ai giornalisti che “E’ la voce del Signore che parla attraverso di me”.¹¹⁵

La settimana Incom si è attenuta a una tastiera tematica che, ripartita in più solchi mediatici e nelle fogge di una informazione distaccata e disinteressata, ha avuto alcuni pilastri che elenchiamo:

- I) la prodigalità dell’amministrazione americana nel foraggiare la nostra economia;
- II) il dinamismo e la dovizia dei provvedimenti governativi per riattivare le industrie, i pubblici servizi, le reti stradali, ferroviarie e aeree, l’agricoltura;
- III) il triangolo della morte, in Emilia, e il rinvenimento di salme di preti, ex fascisti e proprietari terrieri ammazzati dopo il 25 aprile. En passant, il mistero dell’oro di Dongo e della morte dei partigiani che avevano partecipato alla cattura di Mussolini;
- IV) la scomparsa di centinaia di migliaia di prigionieri italiani in Urss, non accollata alla terribile ritirata del Don, ma all’incuria e alla crudeltà dei sovietici;
- V) il “colpo di stato portoghese” con gli operai che, fucile in spalla, reagiscono alla crisi governativa, lo strano suicidio di Jan Masaryk, l’arresto del cardinale Jozsef Mindszenty in Ungheria, i processi in Romania;
- VI) “la chiesa del silenzio” nell’Europa orientale ovvero la persecuzione della religione;
- VII) Le pretese jugoslave su Trieste e sui territori della fascia dalmato-istriana e le foibe riempite di italiani, fascisti e no, ammazzati dalle truppe titoiste.

La simulazione di un resocontontismo obiettivo è esemplificato dal numero monografico, *Verso il 18 aprile*, in cui si alterano brani di discorsi di Togliatti e di De Gasperi, cedendo l’ultima parola al leader democristiano per tappare la bocca al segretario del Pci: trucchetti che i futuri telegiornali della Rai democristiana adotteranno sistematicamente. Reverenziale verso gli Stati Uniti, il piano Marshall, i quintali di merci e cibarie piovuti sulla testa degli italiani alla vigilia del 18 aprile, *La settimana Incom* è stata ringraziata in una lettera del 27 aprile ’48 trasmessa dall’ambasciatore americano a Roma al Dipartimento di Stato. Il diplomatico si dichiarava pago delle prestazioni della *Settimana Incom* e, auspicando il mantenimento della collaborazione con il cinegiornale, asseriva che “durante la campagna elettorale Pallavicini ha seguito le direttive dell’ambasciatore...”.¹¹⁶

5.

Rivisitato a distanza di oltre mezzo secolo, sulle orme della propaganda, il match elettorale del 18 aprile ’48 sembra giocato su un gigantesco malinteso: che socialisti e comunisti fossero intenti a demolire la democrazia e a instaurare un regime dittatoriale; che la Dc e i suoi compagni di viaggio dovessero preservare

¹¹⁵ V. Gorresio, *Dove ci porta padre Lombardi*, in *L’Europeo* n. 24, (’48); Nicola Ad elfi, *La crociata del microfono di Dio*, in «*L’Europeo*», n. 29 1948.

¹¹⁶ G. P. Brunetta, *op. cit.*

l'Italia da una imminente sovietizzazione. In effetti, il Fronte democratico popolare ipotizzava l'insediamento di un governo progressista alla cui testa sarebbe stato probabilmente nominato un esponente tra i più moderati. A questa meta lo indirizzavano l'evoluzionismo togliattiano (allargare le basi popolari della democrazia con elementi di socialismo), e l'adeguamento alla divisione delle aree di influenza, pattuita alla Conferenza di Yalta, un accordo mai violato dall'Urss. La Dc temeva invece la crescente conflittualità sociale e che in Italia potessero calare i cosacchi. Le due eventualità non erano plausibili, essendo sin dai primi mesi del '48 chiaro che la maggioranza dell'elettorato era ostile al Fronte¹¹⁷. Ma la Dc e i suoi protettori di oltre oceano avevano abbracciato la strategia, più conveniente, del terrorismo psicologico. Essere liberi o schiavi? E' stato questo il dilemma posto a milioni di italiani che, scottati dal fascismo e dalla sconfitta militare, hanno identificato nella Dc e negli Stati Uniti lo scudo contro l'avanzata dei "bambini" nel cuore dell'Europa. In questo groviglio sono confluite le molteplici venature culturali che hanno sollevato e rinsanguato il fascismo e non si sono dissolte né con la Resistenza, né con la Liberazione, trasmigrando dall'alveo originario alla nuova contestualità, inquinandola con il retaggio di altre fasi storiche. Si era evidenziata una continuità culturale e psicologica nella discontinuità politico-istituzionale, mal soppesata dalle sinistre tese alla valorizzazione delle conquiste propiziate dalla Resistenza e dall'ingresso delle masse operaie e contadine nell'arena democratica.

Incanalato il confronto elettorale nelle strettoie di un angoscioso "aut aut", la paranoia ha prevalso non solo nella propaganda democristiana ma addirittura nella più spicciola quotidianità, tant'è che, rasentando il ridicolo, il francese Georges Bidault, aveva confidato all'onorevole Giuseppe Brusca la disponibilità della Francia a ospitare De Gasperi in esilio qualora i comunisti e i socialisti fossero stati i vincitori. Il Fronte aveva mostrato solidarietà con l'Urss, l'ha esposto alle dure smentite che giungevano dalle "democrazie proletarie" dell'Est europeo: sul piano interno nella comunicazione, non faceva altro che ribaltare le formule a cui attingevano i democristiani, sforzandosi di essere rassicurante e tranquillizzante, annunciando giustizia e sicurezza sociale, salvaguardia della famiglia e della religione, pace e amicizia con tutti i popoli. I suoi manifesti hanno composto una festa soave di colori luminosi, contrariamente a quelli della Dc che erano terrorizzati. Come terrorizzante e macabro è stato, segnatamente nelle settimane che hanno preceduto il voto, Giovanni Guareschi che sulle colonne di *Candido*, non soddisfatto di sfottere i comunisti ridicolizzandoli per il loro presunto gregarismo e per la presunta innata stupidità abbandonava la relativa bonomia dell'inventore di Peppone e Don Camillo¹¹⁸ per sciabolare vignette in cui imperversavano il macabro e

¹¹⁷ Alcuni pronostici avevano preventivato il successo del Fronte democratico popolare. Era uno stratagemma giornalistico escogitato per alimentare la paura dei socialcomunisti. Un sondaggio Doxa aveva invece, più verosimilmente, attribuito alla Dc il 60% dei voti e il 30% al Fronte. L'esito finale ha ripartito le percentuali nel 48.4% alla Dc e nel 31% al Fronte. Se al risultato della Dc si sommano quelli delle liste elettorali alleate, ci si rende conto che, dal '48 ai giorni nostri, il paese si è sempre presentato in una divisione che persiste, durevole, e denota una profonda frattura culturale che, in forme politiche cangianti permane.

¹¹⁸ I duetti di Don Camillo e Peppone, che sullo schermo saranno animati dall'impareggiabile coppia Gino Cervi- Fernandel, erano una aggiornata e allegra versione del "dotto" e dell'"ignorante", piccole

l'orripilante: lo scheletro di un fantaccino che, aggrappato al filo spianto, si raccomando: "Mamma, votagli contro anche per me!"; grigi operai sovietici incolonnati in cammino verso una fabbrica e la didascalia: "Speriamo che Dio salvi i compagni italiani dal comunismo"; ladri con mascherina che trafugano schede negli uffici elettorali; il cadavere di un operaio atterrato, un cartello con la scritta "sabotatore" e la frase "Sotto il comunismo non sciopererai più"; ancora scheletri di componenti dell'Armir che consigliano a un elettore nella cabina elettorale: "Compagno, prima di tracciare il segno, voltati indietro!".

E all'insegna della cupezza che si è snodato il girotondo del 18 aprile. Un esempio di per sé illuminante è stata la Mostra dell'al di là, un tendone itinerante che allestiva un circo tenebroso: luci soffuse, gigantografie di campi di concentramento sovietici e una voce che, salmodiando, accompagnava i visitatori: "Sei sempre sorvegliato, sei sempre sorvegliato, sei sempre sorvegliato...". La "Chiesa del silenzio" sbucava da fotogrammi che sottolineavano la sofferenza dei religiosi e a testimoniarla c'era la fotografia di un prete. Si scoprirà che il sacerdote era un fotoreporter romano travestitosi per l'occasione, ma lo scandalo si è rapidamente sgonfiato.

Era inevitabile che il bagaglio propagandistico e simbologico anticomunista e antisovietico, che in più di un ventennio era stato in cattedra, suffragato dall'antifascismo cattolico, liberale e socialdemocratico, risalisse a galla con le annesse incrostazioni, con la potenza di una idea che è stata, e, ancor oggi, è egemonica. Gli ingredienti e le simbolizzazioni non hanno avuto diversificazioni nemmeno minime (cartellonisti come Gino Boccasile, distintosi nella Rsi per la foga antipartigiana e antiamericana, sono stati agli ordini della Dc per il 18 aprile). Se la grafica e la cartellonistica hanno sparato bordate micidiali in quantità incalcolabili, le hanno sparate anche la stampa e la radio e a queste va addizionata la proliferazione di comizi¹¹⁹. Risolutiva, in sostanza, è stata la mobilitazione capillare della Chiesa – regista – principe della contesa¹²⁰ – con le sue 284 diocesi, le 20.000 comunità parrocchiali, i 65.000 sacerdoti, i religiosi laici, le suore, i convitti, le cliniche dell'impero sanitario confessionale, le associazioni cattoliche di categoria¹²¹.

sceneggiature dovute all'estro dei padri gesuiti. A Roma, nella chiesa del Gesù, era stato elevato, negli anni della mia adolescenza, un palchetto su cui si accompagnavano due sacerdoti, uno dei quali, "l'ignorante", suscitava l'ilarità dell'uditorio per le castronerie che diceva, professandosi scettico in materia di fede. L'altro lo rimboccava, saputo e ironico, essendogli intellettualmente superiore e avendo su di lui la meglio. E' da non perdere di vista, fra l'altro, che gli adattamenti cinematografici dei libri di Guareschi, ideatore del comunista "trinariciuto", sono stati attentamente potati e limati per non spiacciare a un pubblico che avesse qualche vaga simpatia per le sinistre.

¹¹⁹ Uno degli slogan più centrati i propagandistici della Dc lo hanno sintetizzato in una seducente prospettiva: "Non più proletari, tutti proprietari".

¹²⁰ Il mio giudizio concorda con quello di Luigi Gedda, raccolto da A. Baldini e P. Palma in *E fu davvero un quarantotto* in «L'Europeo», n.17, 1988: "Quella battaglia la vinse la Chiesa, non la Dc, ma forse è meglio non dirlo".

¹²¹ I comitati civici hanno avuto un organo pubblicistico che li coordinava, *Collegamento*, stampato in 19.000 copie.

I periodici come *Oggi* sono stati tra i più tenaci nel combattere il Fronte. In un accurato e succoso saggio, *L'ombra di Mussolini* (Rubettino, 2008), Cristina Baldassini ha documentato quale sia stato tra il '45 e il '60 il contributo di alcuni tra i più letti quotidiani e settimanali alla costruzione di una barriera del fascismo e della condotta militare durante la guerra, né per far conoscere la Resistenza e la presenza dei lavoratori nell'antifascismo militante, né per cimentarsi con le problematiche sociali. Nel più ristretto ambito dei lettori di libri sono da menzionare almeno tre volumi che hanno destato rumore, infilandosi nel coro anticomunista: *Ho scelto la libertà* di Victor Kravcenko, *La fattoria degli animali* di George Orwell e *Buio a mezzogiorno* di Arthur Koestler. Gli editori impegnati a “dare una mano”, Leo Longanesi e Arnoldo Mondadori, sono rappresentativi di una riva su cui, con sfumature svariate e risultati alterni, gomito a gomito in una critica da destra al comunismo si sono assemblati i più diversi impresari e talenti, compresi i liberals di L'Europeo di Arrigo Benedetti.

Nella mareggiata del 18 aprile, il cinema si è mosso quasi in punta di piedi; con semidiscrezione ha eseguito irruzioni collaterali, salva la preminenza e il costante lavoro di *La settimana Incom*. Era un mass medium in veloce espansione – si moltiplicavano le sale e gli spettatori – ma lo hanno sorpassato altre strumentazioni mediatiche. Persino le piazze, dove la politica si metteva in scena e le strade in cui formicolavano capannelli di passanti che gli attivisti attiravano in discussioni estenuanti, l'hanno respinto in secondo piano, a rimorchio finanche dell'altro coprotagonista: il manifesto murale. Tuttavia, nel riesame di una pagina cruciale, qual è stato il 18 aprile '48, un fattore si staglia nella sua inappellabile oggettività: lo scompenso dei mezzi predisposti, nonostante che il Pci, in quegli anni, vantasse una ferrea e ramificata organizzazione e avesse numerosi giornali di partito e fiancheggiatori. La disparità accertata è stata uno dei fattori decisivi della sconfitta del Fronte, ma sarà anche una costante nella nostra repubblica. E avrà ripercussioni sul diritto-dovere delle minoranze a guadagnare la maggioranza dei consensi, una fatica che diviene improba, quasi vana, se le strutture comunicative e formative della società sono appannaggio predominante di pochi gruppi economici e di pensieri a marcia unica.

Ringrazio cordialmente Pierluigi Raffaelli per le preziose notizie fornitemi a proposito delle vicissitudini amministrative di molti film da me citati.

Fra fiction e realtà.

Radici e continuità della propaganda politica in Italia.

Edoardo Novelli

Nei primi anni del secondo dopoguerra, quando il ritorno alle libertà democratiche procede di pari passo con lo svolgimento delle prime consultazioni e campagne elettorali libere dopo più di un ventennio, sono presenti in Italia non solo differenti culture e partiti politici ma anche diversi modi di concepire la comunicazione politica e di fare propaganda. E' una differenza che ha radici lontane che affondano nella storia e nelle tradizioni di organizzazioni e movimenti associativi e che, con l'inasprirsi del confronto politico che nell'arco di pochi mesi passa dalla collaborazione alla contrapposizione frontale, si radicalizza ed emerge in maniera evidente.

La caduta della Destra nel 1876 aveva agito da propulsore e da stimolo per l'organizzazione politica e per la nascita di strutture e associazioni presenti in maniera più o meno stabile a livello regionale e nazionale. Il partito che prima e più di ogni altro aveva fatto della propaganda uno strumento centrale della propria azione politica, ragionando intorno alle sue forme e alle sue modalità, era stato però il partito socialista. Una scelta quasi obbligata per un soggetto che, nato nel 1895, si era posto da subito l'obiettivo di assumere i caratteri e le dimensioni di una organizzazione di massa. Come insegnavano gli altri partiti socialisti europei che avevano anch'essi intrapreso la medesima strada, o stavano per intraprenderla, questo comportava creare una organizzazione centralizzata, presente in maniera diffusa sul territorio nazionale, che si basava sulla propaganda incessante della propria proposta politica da parte di militanti e diffusori. Erano esattamente i passi che il movimento mazziniano prima e il Partito repubblicano, che da questo era derivato nel 1895, non avevano saputo affrontare: diviso il primo fra il rifiuto e la partecipazione al momento elettorale e non in grado di uscire da una dimensione regionale e locale il secondo. Solo dotandosi di una solida organizzazione era pensabile di poter svolgere un ruolo da protagonisti su una scena politica nella quale la portata nazionale era oramai un dato imprescindibile, di diventare un interlocutore attendibile per le masse di elettori che in misura sempre più estesa si affacciavano sulla scena della democrazia rappresentativa, di poter sostenere campagne elettorali che dall'inizio del XX secolo avevano oramai tratti, modalità e caratteristiche specifiche e ben definite e non si rivolgevano più solamente ai ceti urbani¹²².

In questo percorso il partito socialista si era inizialmente avvalso dell'esperienza dell'associazionismo operaio e sindacale, delle leghe e delle cooperative, elaborando poi una propria specifica teoria tanto dell'organizzazione, quanto della funzione e dei toni della propaganda. Con il primo radicamento socialista mutarono infatti non solo i modi di intendere la politica ma anche le modalità e le forme della propaganda.

¹²² Cfr. M. Ridolfi, *"Partiti elettorali" e trasformazioni della politica nell'Italia unita*, e Emma Mana, *Le campagne elettorali in tempi di suffragio ristretto e allargato*, entrambi in P. L. Ballini e M. Ridolfi, a cura di, *Storia delle campagne elettorali in Italia*, Bruno Mondadori, Milano, 2002; M. S. Piretti, *Le elezioni politiche in Italia dal 1948 a oggi*, Laterza, Roma- Bari, 1995.

“L'apprendistato sociale e politico, avveniva attraverso la definizione della nuova immagine sociale e mobilitante del “partito educatore” rispetto a quella più morale e idealistica della tradizione democratica di ascendenza mazziniana. Interprete e portavoce di questa “civiltà socialista” era un piccolo esercito di propagandisti quasi professionali, soprattutto nelle settimane che precedevano il voto”¹²³.

Un intento educatore unito a toni da apostolato e predicazione erano emersi da subito come tratti caratteristici della propaganda socialista. Il primo, che risaliva addirittura alla tradizione della letteratura politico-ideologica “per il popolo” di matrice giacobina¹²⁴ ed era poi stato una caratteristica del pensiero mazziniano in seguito ripresa anche dal Partito repubblicano, aveva portato nella prima fase di costituzione del movimento socialista alla nascita di una diffusa pubblicistica volta a erudire ed elevare le coscienze, presto diventata uno degli strumenti più diffusi e ritenuto fra i più efficaci e per questo promosso e incentivato dagli organismi nazionali addirittura tramite concorsi a premi, quale quello “pei migliori opuscoli originali, italiani, inediti, di propaganda socialista” promosso da Filippo Turati nel 1896¹²⁵.

Per quanto riguarda invece i toni di questa propaganda educatrice, la matrice evangelica, inizialmente più presente e sviluppata nel socialismo emiliano-piemontese, si era poi estesa a livello nazionale per la sua oggettiva capacità di fare presa fra gli strati più ignoranti e anche più ostili della popolazione trasfigurando, almeno formalmente, l'azione di propaganda del partito nella predicazione del socialismo, con espliciti richiami alla buona novella, ai vangeli, alle parabole cristiane.

A cavallo del nuovo secolo si era sviluppato all'interno del partito un profondo dibattito sulla natura e sui modi della propaganda che, sebbene aveva portato ad una revisione di alcuni degli aspetti più diffusi e caratterizzanti, non ne aveva però intaccato i tratti profondi. Secondo alcuni autorevoli esponenti del partito era infatti venuto il momento di passare dalla propaganda semplice ad una più alta e scientifica. “La propaganda socialista elementare - aveva scritto Claudio Treves su Critica sociale - è stata fin qui ispirata ad un concetto quasi mistico: *far delle coscienze* parve sinonimo di *legare le coscienze* ad un complesso di nozioni astratte, che debbono riguardarsi come *sacre* e tanto più quanto sono meno approfondite.” Con il risultato che il discorso o la conferenza anche se seguita con partecipazione da molte persone “non ha aggiunto un'*idea* nei cervelli di quella gente, ma ha dato un'espressione *immaginifica* al sentimento diffuso nella folla, raccogliendolo in un'organizzazione apparentemente politica, in realtà *religiosa*”¹²⁶. Un tema sul quale a lungo si era discusso dentro il partito, come dimostra l'intervento di Benito Mussolini datato 1910. “Io credo che a poco a poco crescerà il numero di socialisti coscienti e quest'opera dissodatrice delle intelligenze non sarà stata infeconda. E' certo che una chiara nozione delle nostre idee gioverà ai nostri atteggiamenti tattici e

¹²³ M. Ridolfi, op.cit. , pp.71, 72.

¹²⁴ Cfr. R.Pisano, *Il paradiso socialista*, Franco Angeli, Milano, 1986.

¹²⁵ F. Turati, *Il legato Edoardo Mattia per la propaganda socialista*, in Critica sociale, a. VI, n.1, 1° gennaio 1896, p.8.

¹²⁶ C. Treves, La Propaganda, Critica Sociale, a. X, n. 20, 16 ottobre 1900.

darà il sigillo della coerenza a tutte le nostre manifestazioni. Anche i compagni si abituino a preferire la modesta conferenza piena di idee – se pur misera di forme – al discorso improvvisato, scintillante di frasi, sonoro d’accenti, ma vuoto, prolisso inconcludente. I vostri cervelli, come gli stomaci vostri, o proletari, non hanno bisogno di essere storditi o illusi, ma nutriti.”¹²⁷

La contrapposizione fra i fautori della propaganda elementare, strumento per sbriciolare “le prime verità del socialismo alle menti meno educate, con lo stesso metodo che si adotta quando si ha a che fare con i bambini”¹²⁸, e coloro che invece richiedevano che parallelamente ad una maggior elaborazione della linea politica e teorica del partito si passasse ad una propaganda più scientifica e oggettiva, non intaccava però l’idea del Partito socialista quale un educatore, la cui propaganda doveva fornire gli strumenti per formarsi un proprio pensiero e doveva parlare alle menti e alle coscienze delle persone.

Niente di tutto questo era stato oggetto di riflessione e dibattito all’interno del Partito liberale, rimasto strettamente legato al suo originario modello del partito di notabili, organizzato su base locale. Proprio questa incapacità ad adattarsi ad un contesto elettorale che andava rapidamente trasformandosi aveva progressivamente ridimensionato il peso e le ambizioni elettorali del partito che, pur resosi conto dopo il 1897 delle nuove necessità organizzative, non era stato in grado di dare vita ad una struttura centralizzata su base nazionale, capace di imporsi sulle differenti realtà locali né di promuovere quell’azione di proselitismo e diffusione delle proprie idee che avrebbe consentito di allargarne il consenso oltre alla tradizionale cerchia di aderenti.

Altrettanto inadeguato alle nuove sfide di una scena politica nazionale sempre più estesa si era rivelato il Partito Radicale, sorto nel 1904, che solo in limitate aree geografiche era riuscito a promuovere un radicamento e una centralizzazione organizzativa.

Per quanto riguardava poi il movimento cattolico italiano, storicamente segnato dal divieto vaticano alla partecipazione attiva alla vita politica italiana, espresso nel 1874 da Papa Pio IX tramite il non expedit, il percorso di avvicinamento alle forme rappresentative dello stato liberale, così come la formazione e l’affermazione di proprie strutture organizzative fu lenta e travagliata. Più del partito, che arriverà solo nel 1919 con la nascita del Partito popolare italiano, molto avevano fatto le organizzazioni dell’associazionismo e del volontariato attive, oltre che nel campo della fede, anche in quello socioeconomico e ricreativo. Per quanto lontano negli obiettivi e nelle finalità il modello che man mano andò diffondendosi non poteva che essere piuttosto simile a quello adottato dal Partito socialista, senza averne però né la forza né la determinatezza. Chi invece aveva saputo guardare alla militanza e, soprattutto, alla capacità di mobilitazione dei socialisti era stato il movimento nazionalista, la cui propaganda oscillava dal tono letterario a contenuti più propriamente politici. Il nazionalismo, unitosi in seguito al cosiddetto “partito della guerra”, fu capace non solo di organizzarsi come movimento nazionale ma anche di

¹²⁷ B. Mussolini, *La nostra propaganda*, in *Lotta di classe*, n.6, 12 febbraio 1910.

¹²⁸ F. Turati, *Al lettore italiano*, in J.L. Joynes, *Il catechismo socialista*, Uffici della Critica sociale, Milano, 1893, p. 3.

diffondere le proprie idee grazie ad una propaganda efficace e diretta, forte di una notevole originalità e creatività nelle soluzioni e nelle forme. Come era nata un'idea moderna di propaganda, militanza e di organizzazione politica in ambito socialista, altrettanto stava succedendo su un fronte politico opposto, con altre forme, altri contenuti, altri valori.

I risultati delle elezioni del 1919, con il successo del Partito socialista e del Partito popolare e la sconfitta del Partito liberale avevano confermato che nella nuova scena pubblica nazionale i partiti di massa organizzati a livello nazionale erano favoriti rispetto al vecchio modello del partito dei notabili, organizzato su scala locale o regionale e non guidato e coordinato centralmente.

Il ventennio fascista prima e la seconda guerra mondiale avevano però interrotto questo percorso di elaborazione ed evoluzione delle forme e dei linguaggi della propaganda politica dei differenti partiti. L'unica voce era stata quella del partito unico e la sola forma quella della propaganda dello stato fascista.

Il ritorno nel 1945 alla democrazia e a libere elezioni segna, come detto, la ripresa delle campagne elettorali e di una libera e pluralista propaganda politica. I protagonisti della vita pubblica tornano ad interrogarsi su come, in che modo e con quale tono, parlare ai propri iscritti, simpatizzanti e, soprattutto, elettori.

Le elezioni del 18 aprile 1948 sanciscono l'entrata ufficiale dell'Italia nel nuovo clima che si sta diffondendo a livello mondiale. Churchill ha da poco parlato di una "cortina di ferro" che divide Europa, il presidente statunitense ha enunciato al Congresso la dottrina Truman nella quale rivendica agli Stati Uniti il diritto di intervenire a sostegno dei regimi democratici impegnati a difendere la loro libertà, mentre la crisi internazionale sta rapidamente portando al blocco della città di Berlino da parte dell'Urss. L'epoca della guerra fredda è ufficialmente iniziata e l'Italia con la sua strategica posizione geografica e la presenza di un fronte socialcomunista molto forte, non può certamente esserne risparmiata. E' la fine di quel clima di collaborazione politica ed istituzionale che aveva caratterizzato i mesi immediatamente successivi alla liberazione, sancito dalla partecipazione al governo di tutti i partiti che avevano preso parte ai Cln, comunisti e socialisti compresi i quali, prima allontanati dai dicasteri chiave, vengono definitivamente estromessi dall'esecutivo proprio pochi mesi prima dell'avvio della campagna elettorale in seguito al famoso viaggio di De Gasperi negli Stati Uniti nel gennaio 1947. Con lo scorrere dei giorni la campagna elettorale si accende sempre di più e si traduce in uno scontro frontale fra le forze socialcomuniste da un lato, riunite nel Fronte Democratico Popolare che sotto l'effigie di Garibaldi ha già vinto alcune importanti elezioni amministrative, e un fronte anticomunista conservatore, non coalizzato a livello elettorale in un unico soggetto per esplicita scelta della Democrazia cristiana, di cui fanno parte oltre alla Democrazia Cristiana, i Comitati Civici e il Blocco del Popolo.

Le elezioni del 1948 costituiscono una tappa fondativa dell'identità repubblicana italiana, poichè fissano molti tratti e aspetti dell'Italia degli anni a

venire¹²⁹. I risultati di quelle elezioni stabiliscono infatti i nuovi equilibri politici e governativi che reggeranno per almeno dieci-quindi anni, quelli del cosiddetto centrismo; definiscono uno scenario politico caratterizzato dalla presenza di due grossi partiti nettamente contrapposti, un più piccolo partito di massa, il Psi, e una pluralità di partiti minori; disegnano la mappa geopolitica dell'Italia in parte tutt'ora attuale, con le regioni centrali rosse, il nord-est cattolico, le tre regioni industrializzate in bilico fra il voto operaio e il voto borghese e del ceto medio ed alcune regioni del sud riserva di voti per i partiti di destra.

L'eccezionalità delle elezioni del 1948 non si esaurisce però nella definizione delle forze politiche in campo e degli equilibri futuri, ma investe anche i modi e le forme della propaganda elettorale e della comunicazione politica, rivelandosi anche in questo campo un momento importante e fondativo della futura identità italiana. Nel corso di quella intensa campagna elettorale, sicuramente una delle più animate ma anche una delle più violente della storia dell'Italia repubblicana, vengono create nuove immagini, stereotipi, slogan e altre ancora vengono rielaborate e attualizzate prendendo dalla propaganda della Grande guerra, del fascismo, della Repubblica sociale. Un patrimonio iconografico e retorico al quale i partiti attingeranno per molti anni, anche ben dopo la fine del clima politico che aveva segnato quelle elezioni. Su un fronte come sull'altro.

Innanzitutto il doppio asse comunismo/anticomunismo, con la sua derivazione pro Urss e anti Urss, e capitalismo/anticapitalismo, con la sua derivazione pro Usa e anti Usa, corrispondenti alla contrapposizione fra bene e male. Quindi, il coinvolgimento diretto della fede e della religione, che non si limita soltanto all'intervento diretto di organizzazioni religiose quali i Comitati civici, ma che si esplica nei temi, nelle immagini, nelle parole evocate ed utilizzate. E, ancora la, demonizzazione dell'avversario¹³⁰, che se all'inizio è una strategia praticata principalmente dai Comitati civici e dalle forze di destra, con il crescere dei toni e dello scontro si allarga contagiando tutti gli schieramenti.

Ma in quella faticosa campagna elettorale si confrontano e si scontrano non solo differenti ideologie e visioni politiche, ma anche diverse idee sul ruolo, sulla funzione e sui meccanismi della propaganda, anch'esse destinate a non scomparire e a lasciare tracce profonde nella storia della propaganda italiana.

Rispetto all'ultima vera campagna elettorale per le elezioni politiche, quella del 1921, è cambiato il paese, sono cambiati molti dei protagonisti, sono cambiati gli elettori oramai chiamati alle urne senza più distinzioni di censo o sesso, sono cambiati, infine, gli strumenti. Inoltre, l'esperienza del ventennio ha dimostrato le potenzialità e la forza del messaggio propagandistico. Ma fra i due principali schieramenti sussiste una diversa idea del ruolo, delle funzioni e dei meccanismi della propaganda, che affonda nella loro storia.

¹²⁹ Per una più approfondita analisi della campagna elettorale E. Novelli, *Le elezioni del quarantotto. Storia, strategie e immagini della prima campagna elettorale repubblicana*, Donzelli Editore, Roma, 2008.

¹³⁰ Sul tema della demonizzazione dell'avversario e del suo utilizzo nel tempo un utile contributo è Angelo Ventrone, *Il nemico interno*, Donzelli, Roma, 2005.

Nella campagna elettorale del Fronte popolare è ben presente quell'anelito educativo e pedagogico già proprio del Partito socialista ottocentesco. Il tono con il quale il Fronte parla all'elettore, le argomentazioni che utilizza, l'ampiezza dei ragionamenti, sovente in contrasto con la sintesi richiesta da un manifesto o da un volantino, sono direttamente riconducibili all'idea che il compito principale della propaganda è conquistare la mente e la ragione dell'elettore, prima del voto. Una operazione complessa per la quale è necessario argomentare, spiegare, esporre. Cinquant'anni dopo, la preoccupazione da cui muove la propaganda dei social comunisti è ancora quella che portava Turati a distinguere "fra coloro che si giovano della impreparazione e dell'ignoranza generale e coloro che vorrebbero lavorare a toglierla di mezzo: fra la propaganda educatrice, che suppone uno studio e una pazienza tenace (soprattutto fra coloro che la ricevono n.d.a.) e quella propaganda al bengala che con una parola mite è chiamata improduttiva, ma che, al contrario, è produttiva di male."¹³¹ I manifesti murali densi di dati, tabelle, grafici, lunghi ragionamenti, argomentate esposizioni, siglati con la stella e il volto di Garibaldi, sono lo strumento per promuovere la vittoria sull'ignoranza, il trionfo del sapere. Prima ancora di un elettore, il destinatario di quella comunicazione è un cittadino, un lavoratore, una lavoratrice, ed è alla sua coscienza e alla sua mente che il messaggio è rivolto. Questo non comporta ritenere la propaganda del Fronte popolare inefficace o antiquata, ma è evidente che si basa su una precisa idea della funzione che un partito deve svolgere nella società e della sua azione nei confronti dei propri membri ed elettori.

La Dc che, come visto, non ha alle spalle una simile tradizione e una analoga cultura della propaganda alle quali rifarsi, non segue una linea ed un orientamento così definiti. All'anelito pedagogico, evidente in gran parte della produzione frontista, la Dc non contrappone una altrettanto forte idea della funzione e dell'utilizzo della propaganda. Nella prima parte della campagna elettorale i toni, gli argomenti, le immagini, non si discostano da quelle utilizzate in occasione delle precedenti elezioni per l'Assemblea costituente e per le elezioni amministrative. Sono i Comitati civici, che irrompono sulla scena elettorale pochi mesi prima del voto, a correre in soccorso del fronte moderato, portando in dote una ben chiara e differente idea della propaganda e dei suoi meccanismi. L'originalità rappresentata dai Comitati civici nella cultura politica del paese è evidente già dai primi manifesti realizzati che, non solo non tendono ad aumentare le conoscenze e il grado di consapevolezza del destinatario, ma chiamano in causa categorie prepolitiche quali l'autostima, l'amor proprio, l'autoconsiderazione. E' un terreno diverso, come dimostra anche l'assenza dei tradizionali simboli politici e partitici che accompagnano la loro propaganda, dove non si ricerca il consenso per un determinato partito, o ideologia, bensì il coinvolgimento emotivo, lo shock. "La propaganda non deve dare tutto, deve dare lo stimolo, deve dare la provocazione, perché l'oggetto a cui è indirizzata possa integrarla con la propria immaginazione, con la propria fantasia, di modo da sentirsi cocreatore dell'idea".¹³² E' una rottura

¹³¹ F. Turati, *Ancora sulla propaganda improduttiva*, in *Critica sociale*, a.XIII, n.14, luglio 1903.

¹³² Turi Vasile in Edoardo Novelli, *Le elezioni del quarantotto*, op cit. p.102.

così radicale che lo stesso Fronte popolare non risponde subito alla campagna dei Comitati civici, un po' non cogliendone immediatamente la portata e un po' sottovalutando una comunicazione considerata così rozza. Una condanna morale prima ancora che politica, che durerà a lungo e che ancora nel 1980 porterà a parlare di linguaggio degradato e di "riduzione dello scontro politico (...) a una mera, e spesso liturgica, contrapposizione di formule, a uno schematismo estremamente pericoloso, nella misura in cui fa appello a un'adesione viscerale, fideistica e stimola – al posto di decisioni razionali, coinvolgenti *anche* a livello emotivo, di un globale e sofferto impegno politico – istinti gregaristici e aspettative carismatiche"¹³³.

All'origine di una così profonda differenza vi è il fatto che nella cultura e nella visione del mondo socialista e comunista il partito rappresenta la fonte principale di autorità, il destinatario di tutti gli sforzi e insieme l'unica e sola entità esistente. Lo confermano gli studi sulla militanza e la partecipazione politica¹³⁴ e lo dichiarano anche gli stessi quadri nelle loro autobiografie: "Amo il Partito più di ogni altra cosa al mondo, lo metto alla pari di mia madre e di mia moglie, i sacrifici che ho fatto per il Partito non li ho mai fatti per nessuno"¹³⁵. Spetta quindi al partito prendersi cura, oltre che della formazione politica e ideologica dei propri membri, anche di altri aspetti relativi alla loro socialità, istruzione, cultura. Nel mondo cattolico, dove l'autorità principale è invece quella della Chiesa e dove sono presenti molteplici istituzioni deputate a curare l'anima e lo spirito dei propri membri, al partito e alle organizzazioni politiche spetta soltanto il compito di orientare le scelte e i comportamenti elettorali. I Comitati civici, diretta emanazione elettorale dell'Azione cattolica¹³⁶, organizzazione religiosa con una grossa tradizione in campo propagandistico, possono così concentrarsi sui due obiettivi: contrastare il comunismo e l'astensionismo, che indirettamente lo avrebbe favorito, nella maniera e nelle forme che l'Ufficio Psicologico dei Comitati Civici diretto da Turi Vasile, ritiene più dirette ed efficaci. E' a tali fini che vengono rispolverate o prese in prestito dall'estero immagini forti quale quella del cosacco-selvaggio con il pugnale fra i denti, del lupo travestito da agnello¹³⁷, del somaro che raglia o del pappagallo che ripete "io non voto". Immagini che amplificate tramite il disegno non hanno bisogno che di pochissime parole, talvolta nessuna, per raggiungere il proprio destinatario. Quanto l'Ufficio Psicologico fosse una "definizione eccessivamente

¹³³ L. M. Lombardi Satriani, *Il linguaggio degradato*, in, a cura di L. Romano e P. Scabello, *C'era una volta la Dc*, Savelli, Milano, 1980.

¹³⁴ Cfr. AA.VV. *L'attivista di partito*, Istituto Carlo Cattaneo, Ricerche sulla partecipazione politica in Italia n. III, Il Mulino, Bologna, 1967.

¹³⁵ Cfr. M. Boarelli, *La fabbrica del passato. Autobiografie dei militanti comunisti (1945-0956)*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 176.

¹³⁶ Su questo aspetto, come sulla nascita e sull'organizzazione dei Comitati Civici, M. Casella, *18 aprile 1948. La mobilitazione delle organizzazioni cattoliche*, Congedo, Galatina, 1992; L. Gedda, *18 aprile 1948. Memorie inedite dell'artefice della sconfitta del Fronte popolare*, Mondadori, Milano 1998.

¹³⁷ L'immagine del bolscevico dall'espressione bestiale con il pugnale fra i denti è già presente in un manifesto antibolscevico francese di inizio secolo, mentre il lupo travestito da agnello compare in un cartoncino propagandistico della Repubblica sociale.

pomposa”, secondo una dichiarazione dello stesso Turi Vasile¹³⁸ il quale, come lo stesso Luigi Gedda, ha sempre rivendicato l’originalità e autenticità di tutta la loro propaganda, o quanto invece si giovasse di un intervento di consiglieri e consulenti statunitensi nell’indirizzare, se non altro, il tono e alcuni temi, è ancora oggetto di discussione e di studi. Di fatto, quel tipo di immagini così forti e violente, accompagnate da argomentazioni minime e dicotomiche, erano quanto di più efficace potesse esserci nei confronti di quella grande fetta di elettorato con un basso livello di istruzione, poche competenze in materia e non interessato alla politica. Lo ribadivano proprio in quegli anni anche alcuni studi sugli effetti e sul consumo dei media sviluppati negli Stati Uniti all’interno dell’approccio empirico sperimentale che sottolineavano come nei confronti di elettori poco istruiti e politicizzati fosse molto più efficace presentare argomentazioni univoche, non elaborate, basate su un solo argomento anziché su molti, lasciando quando possibile le conclusioni implicite alla deduzione del destinatario¹³⁹. Esattamente i meccanismi della propaganda che i Comitati civici introdussero nella campagna elettorale e l’opposto di gran parte dei materiali elettorali prodotti dal Fronte popolare. Se davanti all’ignoranza degli elettori la propaganda social comunista tendeva ad elevarne la condizione e il grado di consapevolezza, in una parola a informarli e istruirli, sul fronte opposto i Comitati civici tendevano a confezionare una comunicazione adeguata alle loro capacità e competenze.

Una visione così differente e antitetica nelle finalità e nei meccanismi della propaganda si rispecchiava anche nel linguaggio e negli strumenti utilizzati. I Comitati civici, la Democrazia cristiana, che presto si allineò ai nuovi toni della campagna elettorale, ed il Blocco nazionale, trovano nell’illustrazione, lo strumento più efficace per materializzare agli occhi degli elettori le paure, i mostri, i sentimenti, che volevano evocare. I grandi disegni colorati e vivaci, spesso focalizzati su un dettaglio, dal tratto sovente caricaturale e grottesco, diventeranno una caratteristica di quella campagna elettorale e un supporto eccezionale della loro denuncia politica. Era il linguaggio sperimentato dalla pubblicità e dal cinema, già utilizzato in ambito politico per la propaganda della Grande Guerra, dal fascismo e, soprattutto, dalla Repubblica sociale che molto si era affidata alle matite di grandi disegnatori, quali Boccasile. Per il Fronte popolare il linguaggio visivo preferito era invece quello della fotografia, per la sua maggiore verosimiglianza, per la sua apparente oggettività, per la sua vicinanza anche culturale con le avanguardie artistiche. Una contrapposizione dunque fra linguaggio di fiction e linguaggio della realtà, che ritorna anche nei filmati di propaganda prodotti dai partiti a partire dal 1948.

La Dc e i Comitati civici ricorrono spesso a storie inventate, a vere e proprie fiction recitate da attori o comparse: *Dobbiamo vivere ancora* (1949), *E’ tornato un fratello* (1949) *Che accade laggiù* (1952), *Il compagno gnocco allocco* (1958). Alla finzione dell’illustrazione dei manifesti corrisponde la messa in scena, la rappresentazione, dei filmati di propaganda. E non manca il ricorso a volti noti al grande pubblico, utilizzati in veste di veri e propri testimonial politici, sul modello

¹³⁸ La definizione è stata rilasciata da Turi Vasile nel corso di un’intervista per il programma “Le voci della politica” realizzato dall’autore per Rai Educational nel 2000.

¹³⁹ Cfr. M. Wolf, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bompiani, Milano 1985.

delle pubblicità commerciali, il cui esempio più eclatante è il breve, ma straordinario, monologo *Considerazioni di Eduardo* contro l'astensione, recitato in occasione delle elezioni del 1948 da Eduardo De Filippo. Attore popolarissimo, al quale altri seguiranno. Nella sua produzione cinematografica Il Partito comunista preferisce invece il documentario, genere diretto, forte di una intrinseca oggettività, che non pone apparenti filtri fra la realtà e la sua presa di coscienza. A questo genere appartengono tutti i principali filmati prodotti dalla Sezione cinematografica del partito: *Togliatti è ritornato* (1949), *Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1948), *I fatti di Modena* (1950), *Milioni di lettori – Centomila diffusori* (1950), *La missione di Timiriazev* (1950), *Pace, lavoro e libertà* (1952)¹⁴⁰. Film costruiti sulla forza della documentazione audiovisiva e nei quali, come talvolta esplicitamente richiamato dal commento, le immagini parlano da sole. Al punto che anche le parti evidentemente ricostruite o sistemate per esigenza di ripresa, devono sembrare in presa diretta, come per alcune sequenze di *14 Luglio* o *Milioni di lettori – Centomila diffusori*.

Non si può ignorare che una così marcata differenza nello stile e nel linguaggio fra i filmati di propaganda democristiani e comunisti dipendeva certamente anche dalla loro differente finalità. I film del Pci – per i quali le notevoli difficoltà ad ottenere il visto censura e l'autorizzazione alla proiezione in pubblico significava una circolazione limitata a sezioni e circoli - erano principalmente destinati a rafforzare il senso di identità ed appartenenza dei militanti e degli iscritti ed utilizzavano dunque una lingua e una retorica dell'immagine da loro condivise. Quelli dei Comitati civici e della Dc – per i quali le autorizzazioni erano concesse con molta maggiore facilità – e non si rivolgevano dunque al proprio interno bensì alla più estesa categoria degli elettori, erano animati da una finalità propagandistica più che identitaria. Ciò ammesso, la diversa idea sulla funzione e sui meccanismi della propaganda è quanto mai evidente.

Agli assi argomentazione/sintesi ed educazione/provocazione che, come visto, distinguono la propaganda del Fronte popolare da quella delle forze cattoliche e conservatrici, se ne aggiunge così uno nuovo, quello verità/finzione. Un asse particolarmente delicato perché apre un dibattito, destinato a non esaurirsi neanche oggi, sul possibile cortocircuito fra forma e contenuto, portando da un lato a sostenere che una forma esplicitamente falsa ed artificiosa, quale l'illustrazione o la fiction, non è adatta a veicolare contenuti politici veritieri e credibili, e dall'altro a ritenerla proprio per la sua artificiosità e duttilità particolarmente appropriata invece alle finalità propagandistiche. Le raccomandazioni contro la propaganda al bengala, impressionistica, gridata dai tetti, che avevano animato il dibattito interno al Partito socialista a cavallo del Novecento sembrano, nonostante i tempi e gli strumenti profondamente cambiati, riecheggiare ancora.

La veemenza della campagna elettorale del 1948 è dunque l'occasione per fare riemergere e ribadire radici e differenze profonde nei compiti e nella funzione sociale

¹⁴⁰ Anche un film come *14 Luglio* firmato nel 1948 da Glauco Pellegrini, pur essendo costruito intorno alla visita a Roma di tre militanti comunisti e contenendo quindi un indubbio elemento di fiction affidato a tre attori non professionisti, utilizza la loro presenza unicamente come collante di immagini di repertorio e sequenze documentaristiche che testimoniano le principali tappe della democrazia italiana dopo il 1945 e la reazione del paese all'attentato al segretario comunista.

che i partiti si prefiggono e che rappresentano una sorta di matrice originaria, di imprinting, che condiziona i modi di fare propaganda e di concepirla, ben presente e rintracciabile anche nelle successive fasi della comunicazione politica in Italia.

Quando nel 1960 con la nascita di Tribuna elettorale la televisione fa il suo ingresso ufficiale nella campagna elettorale - chiudendo la fase pretelevisiva segnata dall'autarchia comunicativa della politica ed aprendo al quindicennio della paleotelevisione ancora caratterizzato da una netta supremazia della politica sul nuovo mezzo che durerà sino al 1974¹⁴¹ -, questa differente idea della propaganda e della sua funzione non scompaiono. E' sufficiente ricordare che, mentre la Dc si avvale del contatto con l'agenzia di pubblicità che realizza i Carosello per l'Eni per produrre due spassosi cartoni animati¹⁴², in tutto simile per tratti, tempi e meccanismi a quelli usati per promuovere i formaggini Mio o il detersivo Ava, utilizza come testimonial Domenico Modugno, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Aldo Fabrizi e si avvale della consulenza del motivazionalista Ernest Dichter per ridisegnare l'immagine del partito in senso più moderno e giovanile (tratti fortemente pubblicitari), il Partito comunista promuove la nascita di Terzo Canale per la produzione di cinegiornali di propaganda, su argomenti di attualità e di cronaca politica interna ed estera. "Per la prima volta - è scritto nella nota di presentazione dell'iniziativa alle federazioni del partito - attraverso una catena di proiettori destinata a raggiungere ogni località del nostro paese, milioni di lavoratori potranno "vedere" oltre la facciata ufficiale della propaganda governativa, affondare lo sguardo nella realtà in cui viviamo. (...) Terzo Canale fa vedere la guerra del Vietnam dalla parte dei Vietcong, la lotta nelle Università dalla parte degli studenti, gli infortuni sul lavoro dalla parte degli operai."¹⁴³

Anche in una fase successiva, quando il diffondersi dell'emittenza privata, prima locale e poi nazionale, ha oramai completamente ridisegnato non solo i tempi e le regole dello svago, del divertimento e del consumo, ma anche le logiche e le strategie della comunicazione di una politica sempre più dipendente per la propria propaganda dal mezzo televisivo, il diverso atteggiamento nei confronti della nuova commistione fra spettacolo e politica¹⁴⁴ e nei confronti dello spot politico, che fa il suo primo ingresso in Italia in occasione della campagna elettorale del 1979 e più compiutamente in quella del 1983, ricalca vecchi schemi. La semplificazione vista

¹⁴¹ Per una periodizzazione della comunicazione politica in Italia e una analisi delle sue caratteristiche E. Novelli, *La turbopolitica. Sessant'anni di comunicazione politica e scena pubblica in Italia: 1945-2005*, Rizzoli, Milano, 2005.

¹⁴² I due filmati satirici prodotti in occasione delle elezioni del 1958 sono *Belle ma false*, sulle promesse del segretario del Partito comunista Palmiro Togliatti e *Un re per burla*, in riferimento all'attività politica dell'ex sindaco di Napoli Achille Lauro.

¹⁴³ In A. Medici, M. Morbidelli, E. Taviani, a cura di, *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*, Annali n. 4, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 2001, p. 234.

¹⁴⁴ La partecipazione nel 1976 del Presidente del consiglio in carica Giulio Andreotti al nuovo talk-show *Bontà Loro*, condotto su Rai2 da Maurizio Costanzo, rappresenta una simbolica quanto significativa data di avvio di un fenomeno che procederà a ritmi serrati. Per questa vicenda e i contorni del fenomeno cfr. E. Novelli, *Dalla tv di partito al partito della tv. Televisione e politica in Italia 1960-1995*, La Nuova Italia, Firenze, 1995.

quale avversaria di una comprensione consapevole e approfondita e la spettacolarità come nemica della serietà dell'argomentazione. L'analisi degli spot alla fine realizzati da tutti i partiti italiani potrebbe essere fatta su questo binario. Anche nell'utilizzo del nuovo strumento si ritrovano infatti le influenze delle storiche e diverse posizioni, che portano alcuni ad optare per soluzioni più cinematografiche e argomentazioni più estese ed altri a prediligere invece narrazioni apertamente pubblicitarie, costruite più che sulle parole, sulla forza delle immagini e della musica.

Oggi, un secolo dopo le polemiche fra propaganda elementare e propaganda scientifica e a più di cinquant'anni dal somaro dei Comitati civici contrapposto alle fotografie del Fronte popolare, in una fase nella quale la logica spettacolare e la brevità dei nuovi mezzi elettronici si è definitivamente imposta alla politica, determinandone tempi, forme, obiettivi e anche leadership, il livello di realtà o finzione del messaggio propagandistico e l'abilità nel suo confezionamento con toni più o meno seduttivi e immaginifici, sono ancora oggetto di polemiche e accuse fra i due principali schieramenti, nel frattempo ridefiniti e ricomposti. In nome dell'onestà politica, della funzione della propaganda, della considerazione degli elettori.

Il mito di Palmiro Togliatti e di Maurice Thorez nella propaganda politica del comunismo italiano e francese

Sante Cruciani

Introduzione

Negli studi sul movimento comunista internazionale, la ricostruzione della storia del Partito comunista italiano e del Partito comunista francese ha rappresentato un osservatorio privilegiato per la comprensione del ruolo dei comunisti nelle società capitalistiche dell'Europa occidentale¹⁴⁵.

Dalla metà degli anni sessanta, Paolo Spriano e Annie Kriegel hanno letto la storia del Pci e del Pcf con la lente della fedeltà al campo sovietico e del radicamento nella società italiana e francese, con accenti diversi sulla loro autonomia da Mosca e sulla loro capacità di svolgere una funzione nazionale nei rispettivi sistemi politici.

Senza tacere le divergenze tra Gramsci e Togliatti sulla lotta interna al gruppo dirigente bolscevico nel 1926, Paolo Spriano ha ricostruito la storia del Pci sottolineando il valore della svolta di Salerno e della concezione togliattiana della democrazia progressiva per la conquista di una graduale autonomia da Mosca e per il radicamento del partito nel sistema politico dell'Italia repubblicana¹⁴⁶.

Insistendo sulla sconfitta del Fronte Popolare nel 1938 e dell'unità antifascista nel 1947, Annie Kriegel ha rimarcato invece la subalternità del Pcf a una visione teleologica dello sviluppo del sistema comunista e la tendenza del partito a pensare se stesso come a una sorta di controsocietà rispetto ai valori dominanti nella Francia della IV e della V Repubblica.¹⁴⁷

Dalla fine degli anni sessanta agli anni settanta, tali paradigmi interpretativi possono essere rintracciati anche negli studi comparati di Thomas H. Greene e di Donald L.M. Blacker e Sidney Tarrow, contraddistinti dalla tesi del relativo

¹⁴⁵ Cfr. Sulla storia del comunismo italiano e francese nel movimento comunista internazionale e nella sinistra europea si vedano tra tutti Donald Sassoon, *Cento anni di socialismo. La sinistra nell'Europa occidentale del XX secolo*, Editori Riuniti, Roma, 1997 e A. Agosti (diretta da), *Enciclopedia della sinistra europea nel XX secolo*, Editori Riuniti, Roma, 2000.

¹⁴⁶ Cfr. P. Spriano, *Storia del Partito comunista italiano*, 5 voll., Einaudi, Torino 1967 - 1975; Idem, *Gramsci in carcere e il partito*, Editori Riuniti, Roma, 1977; Idem, *Intervista sulla storia del Pci*, (a cura di S. Colarizi), Laterza, Roma - Bari, 1978; Idem, *Il compagno Ercoli. Togliatti segretario dell'Internazionale*, Editori Riuniti, Roma, 1980; Idem., *Le passioni di un decennio. 1946-1956*, Garzanti, Milano, 1986.

¹⁴⁷ Cfr. A. Kriegel, *Aux origines du communisme français 1914-1920. Contribution à l'histoire du mouvement ouvrier français*, Voll. I e II, Mouton & Co, Paris - La Haye, 1964; D.L.M. Blackmer et A. Kriegel, *The International Role of the Communist Parties of Italy and France*, Harvard University, Cambridge, 1967; A. Kriegel, *Les communistes français. Essais d'ethnographie politique*, Editions du Seuil, Paris, 1970; Idem, *Communismes au miroir français*, Gallimard, Paris, 1974. ,

liberalismo e della vitalità del Pci rispetto al Pcf e dell' influenza determinante della società italiana e francese sull'evoluzione dei due partiti comunisti¹⁴⁸.

Si tratta di categorie di fondo presenti nello stesso tempo negli studi di Ernesto Ragionieri e di Giuseppe Vacca su Palmiro Togliatti e nella biografia di Maurice Thorez proposta da Philippe Robrieux e destinata ad alimentare un'aspra polemica sulla figura del leader dei comunisti francesi¹⁴⁹.

Una svolta interpretativa sul comunismo italiano e francese è andata maturando negli anni ottanta attraverso le analisi interdisciplinari e comparate degli studiosi riuniti attorno alla rivista *Communisme* e mediante le ricerche portate avanti dalla Fondazione Istituto Gramsci sulla scorta delle riflessioni di Franco De Felice sulla via italiana al socialismo, presentate al convegno per il ventennale della scomparsa di Togliatti¹⁵⁰.

Nel contesto del crollo del blocco sovietico e della crisi del comunismo italiano e francese, i lavori di Marc Lazar, di José Gotovitch, Pascal Delwit, Jean-Michel De Waele e di Aldo Agosti hanno aperto una nuova stagione di studi comparati fondati su un'accurata analisi della dialettica tra le strategie della politica estera sovietica e le esigenze politiche dei comunisti italiani e francesi nella società capitalistiche dell'Europa occidentale¹⁵¹.

Le biografie di Palmiro Togliatti e di Maurice Thorez sono state riattraversate da Aldo Agosti e Stéphane Sirot con attenzione particolare per il ruolo del leader del Pci nel movimento comunista internazionale e nella democrazia italiana e per la costruzione di un autentico mito del leader del Pcf all'insegna della figura del "Fils du peuple", espressione della Francia popolare e della funzione nazionale svolta dai comunisti francesi nel Fronte Popolare e nella Francia della IV e della V Repubblica¹⁵².

Tenendo conto dei risultati acquisiti dalla storiografia italiana con il convegno del 2004 su Togliatti nel suo tempo e delle piste di ricerca segnalate da Carlo

¹⁴⁸ Cfr. T. H. Greene, *The Communist parties of Italy and France. A Study in Comparative Communism*, in *World politics*, vol. 26, ott. 1968 – june 1969; D.L.M. Blackmer et S. Tarrow (a cura di), *Il comunismo in Italia e in Francia*, Etas Libri, Milano, 1976.

¹⁴⁹ Sulla biografia di Palmiro Togliatti si vedano i saggi di Ernesto Ragionieri pubblicati dal 1967 e raccolti in *Palmiro Togliatti. Per una biografia politica e intellettuale*, Editori Riuniti, Roma, 1976 e G. Vacca, *Saggio su Togliatti e la tradizione comunista*, De Donato, Bari, 1974. Sulla biografia di Maurice Thorez si veda P. Robrieux, *Maurice Thorez. Vie secrete et vie publique*, Fayard, Paris, 1975.

¹⁵⁰ Sulle linee di ricerca seguita dalla rivista *Communisme* si veda almeno il fascicolo a cura di S. Cortois *La crise des identités communistes*, 1988, n. 17. La relazione di Franco De Felice, *La via italiana al socialismo* presentata al Convegno della Fondazione Istituto Gramsci per il ventennale della scomparsa di Palmiro Togliatti (Roma, gennaio 1985) è stata pubblicata in *La Politica*, III, 1985, n.2, pp. 36 - 68.

¹⁵¹ Cfr. M. Lazar, *Maisons rouges. Les Partis communistes français et italiens de la Liberation à nos jours*, Aubier, Paris, 1992 ; J. Gotovitch, P. Delwit, J.-M. De Waele, *L'Europe des communistes*, Editions Complexe, Bruxelles, 1992 ; A. Agosti, *Bandiere rosse. Un profilo storico dei comunismi europei*, Editori Riuniti, Roma, 1999

¹⁵² Cfr. A. Agosti, *Togliatti*, Utet, Torino, 1996 ; S. Sirot, *Maurice Thorez*, Presses de la Fondation nationale de Sciences politiques, Paris, 2000.

Spagnolo su Togliatti e la crisi del movimento comunista internazionale¹⁵³, può essere interessante estendere la comparazione alle biografie di Palmiro Togliatti e di Maurice Thorez e al terreno della comunicazione e della propaganda politica.

Le osservazioni di Philippe Buton, Laurent Gervereau e di Lucie Fougeron sulle rappresentazioni iconografiche del comunismo in Francia, le considerazioni di Edoardo Novelli sull'autobiografia del Pci attraverso le immagini della sua propaganda, il cantiere di ricerca inaugurato dal convegno del 2007 "Cinema di propaganda. La comunicazione politica in Italia attraverso il cinema (1946-1975)", possono costituire un saldo retroterra metodologico per un primo percorso comparato sulla propaganda politica del comunismo italiano e francese¹⁵⁴.

I manifesti elettorali del Pci e del Pcf catalogati dall'Istituto Gramsci dell'Emilia Romagna e dagli Archivi Dipartimentali della Seine Saint Denis, i documenti filmici raccolti dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e dall'Associations Ciné - Archives possono rappresentare le fonti di partenza ideali per un'analisi comparata del mito di Palmiro Togliatti e di Maurice Thorez nelle identità, nelle autorappresentazioni e nell'immaginario collettivo dei comunisti italiani e francesi¹⁵⁵.

1. Il compagno Ercoli e il mito di Maurice Thorez nella stagione dei Fronti popolari

Nell'iconografia del comunismo internazionale e nell'immaginario collettivo dei comunisti italiani e francesi, le figure di Palmiro Togliatti e di Maurice Thorez si sono sviluppate secondo i modelli antitetici dell'intellettuale e dell'operaio, sia per l'effettiva diversità delle loro biografie che per un'accurata regia di comunicazione e propaganda politica consapevolmente perseguita dai due leader dei maggiori partiti comunisti dell'Europa occidentale¹⁵⁶.

¹⁵³Cfr. R. Gualtieri, C. Spagnolo, E. Taviani (a cura di), *Togliatti nel suo tempo*, Annali della Fondazione Istituto Gramsci, Carocci, Roma, 2007; C. Spagnolo, *Sul memoriale di Yalta. Togliatti e la crisi del movimento comunista internazionale (1956-1964)*, Carocci, Roma, 2007.

¹⁵⁴ Cfr. P. Buton, L. Gervereau, *Le couteau entre les dents. 70 ans d'affiches communistes et anticommunistes*, Editions du Chêne, Paris, 1989; L. Fougeron, *Propagande et création picturale : l'exemple du Pcf dans la guerre froide*, in *Sociétés & Représentations*, Octobre 2001, pp. 269 - 284; Id., *Les affiches du Parti communiste français : créations d'un fonds d'archives*, in *Sociétés & Représentations*, Octobre 2001, pp. 321 - 325; E. Novelli, *C'era una volta il Pci. Autobiografia di un partito attraverso le immagini della sua propaganda*, Editori Riuniti, Roma, 2000. *Cinema di propaganda. La comunicazione politica in Italia attraverso il cinema (1946-1975)*, Roma, 28 febbraio - 1 marzo 2007.

¹⁵⁵ I manifesti politici raccolti dall'Istituto Gramsci dell'Emilia Romagna sono consultabili in rete all'indirizzo <http://www.manifestipolitici.it>. Per il catalogo dei manifesti politici del Pcf si veda Conseil Général de la Seine Sant Denis, *Archives du Parti communiste français. Section Propagande - Communication. Affiches 1944 - 2000. Répertoire numérique réalisé par Lucie Fougeron, complété et mis en forme par Céline Barthonnat sous la direction de Guillaume Nahon*, Paris, 2007. Per i film di propaganda del Pci e del Pcf si veda in rete il sito dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (<http://www.aamod.it>) e dell'Association Ciné - Archives. Fond audiovisuel du Pcf et du mouvement ouvrier et démocratique (<http://www.cinearchives.org>).

¹⁵⁶ Cfr. M. Lazar, *op. cit.*, pp. 118 - 120.

Nato nel marzo 1893 da una famiglia di piccola borghesia impiegatizia, dopo gli studi liceali a Sassari e quelli di giurisprudenza a Torino, Togliatti scopre la militanza politica nelle file del Partito socialista nei primi mesi del 1914. Tra i promotori della rivista *L'Ordine Nuovo* nella primavera del 1919, partecipa alla fondazione del Partito comunista d'Italia nel gennaio 1921 su posizioni bordighiane, per poi contribuire sotto l'influenza di Antonio Gramsci alla formazione del gruppo di centro che nel 1924 conquista la direzione del partito. Entrato a far parte dei quadri del movimento comunista internazionale con lo pseudonimo di Ercoli e inviato a Mosca come delegato del Pcd'I, Togliatti non condivide nell'ottobre 1926 le riserve di Gramsci sulla liquidazione da parte di Stalin della minoranza buchariniana e sostiene nel 1929 l'allineamento del partito alla politica dell'equiparazione tra socialdemocrazia e fascismo.

Divenuto dopo l'arresto di Gramsci il leader riconosciuto dei comunisti italiani, cauto di fronte al mutamento di linea in atto nel movimento comunista internazionale nella primavera del 1934, con le Lezioni sul fascismo dell'aprile 1935 Togliatti partecipa all'elaborazione della strategia dell'unità antifascista e dei Fronti popolari, fino ad affiancare Dimitrov alla tribuna del VII Congresso dell'Internazionale come relatore sulla lotta contro la guerra¹⁵⁷.

Nato nell'aprile del 1900 e figlio illegittimo di un piccolo commerciante e della figlia di un minatore del Pas De Calais, Maurice Thorez è costretto al lavoro in miniera dall'età di dodici anni. Divenuto operaio edile e iscrittosi alla Sfi, nel 1920 aderisce al Pcf, all'interno del quale svolge dal 1923 l'attività di funzionario. Eletto al Comitato centrale nel 1924, partecipa a Mosca al V Plenum dell'Internazionale comunista, dirige la propaganda del partito contro la guerra in Marocco ed assume la responsabilità dell'organizzazione, fino ad essere chiamato a far parte dei quadri dirigenti dell'Internazionale. Eletto deputato nel 1929, diviene segretario del Pcf nel maggio 1931, sostenendo prima la linea del socialfascismo e battendosi dal febbraio 1934 per il Fronte unico tra comunisti, socialisti e forze democratiche¹⁵⁸.

Se Togliatti e Thorez condividono i principali snodi della strategia dell'Internazionale comunista, l'affermazione del regime fascista in Italia e il dispiegarsi della stagione dei Fronti Popolari in Francia ha un notevole impatto sui caratteri fondamentali delle due leadership nei rispettivi partiti comunisti. Mentre il "compagno Ercoli" è un autorevole dirigente del movimento comunista internazionale e la guida di un partito disperso nella clandestinità e nell'esilio antifascista, Thorez può sperimentare nella Francia democratica degli anni trenta le potenzialità dell'unità antifascista e dei Fronti popolari.

Nei documenti filmati del VII Congresso del Komintern, svoltosi a Mosca dal 25 luglio al 30 agosto 1935, Palmiro Togliatti è insieme a Dimitrov uno dei maggiori teorici dell'unità antifascista ma è Maurice Thorez a poter incarnare la congiunzione tra internazionalismo comunista e identità nazionale nella Francia del Fronte popolare¹⁵⁹. Oltre ad esaltare le manifestazioni parigine del 6 febbraio 1934 e del 14

¹⁵⁷ Cfr. A. Agosti, *Palmiro Togliatti*, in Idem (diretta da), *op. cit.*, pp. 315 - 319.

¹⁵⁸ Cfr. Id., *Maurice Thorez*, in *Ibidem*, pp. 310-311.

¹⁵⁹ Cfr. Ciné - Archives. Fonds audiovisuel du Pcf - mouvement ouvrier et démocratique (d'ora in poi CA), *7^{ème} Congrès du Komintern a Moscou*, anonimo, bianco e nero, sonoro, 28 minuti, 1935.

luglio 1935 con un linguaggio teso a rivendicare le tradizioni rivoluzionarie del 1789 e a ribadire la volontà dei comunisti di rappresentare l'unità della nazione contro il pericolo fascista, il discorso di Thorez è molto attento alla dimensione simbolica della battaglia politica e alla centralità della sfera emotiva nella mobilitazione popolare e antifascista¹⁶⁰:

“La potente dimostrazione del Fronte popolare, il 14 luglio a Parigi ha avuto delle grandi ripercussioni in Francia e nel mondo intero. Mai si era assistito a Parigi a una manifestazione di tale ampiezza. Mezzo milione di uomini e donne hanno percorso dalla Bastiglia a Piazza della Nazione il vecchio faubourg Saint Antoine, ricco di ricordi rivoluzionari. [...]La folla era ardente, entusiasta, acclamava il Fronte popolare e le sue parole d'ordine di lotta immediata per il pane, la pace e la libertà. Essa manifestava un attaccamento particolare verso il nostro Partito comunista, campione dell'unità operaia, iniziatore e organizzatore del Fronte popolare”.

La conclusione del discorso di Thorez con il canto dell'Internazionale e della Carmagnola, ripresa in lingua francese da tutti i congressisti, è il suggello simbolico di un'operazione di forte significato politico e di notevole impatto psicologico nella comunicazione e nella propaganda politica del Partito comunista francese.

Forte di un consenso crescente e di una rimarchevole influenza nel campo della cultura e delle arti, tra il 1936 e il 1938 il comunismo francese può elaborare una strategia comunicativa assai efficace sul versante del cinema di propaganda. Grazie al concorso di cineasti e fotografi del calibro di Jean Renoir e di Henri Cartier Bresson, il gruppo Ciné Liberté pour le parti communiste può realizzare nel 1936 il documentario *La vie est à nous*, rappresentazione cinematografica dell'epopea del Fronte Popolare e opera di formalizzazione estetica dell'identificazione in corso tra l'internazionalismo comunista e la tradizione repubblicana della nazione francese¹⁶¹.

Prodotto nel febbraio 1936 per le elezioni che porteranno al potere il Fronte Popolare, il film è il risultato di un lavoro collettivo sotto la direzione di Jean Renoir. Attraverso il montaggio alternato di materiale documentario e di episodi di finzione, il film prende le mosse dalle manifestazioni fasciste del 6 febbraio 1934 e si conclude con le immagini della mobilitazione del Fronte Popolare del 14 luglio 1935, illustrando la politica del Partito comunista francese rappresentato come una comunità di militanti calorosa e solidale.

Lo snodarsi della manifestazione del Fronte popolare attraverso i luoghi dell'identità nazionale e della tradizione rivoluzionaria repubblicana, da Versailles a Piazza della Concordia, da Notre Dame alla Bastiglia, da Piazza della Nazione all'Arco di Trionfo, è emblematicamente scandito dai discorsi di repertorio di dirigenti comunisti come Marcel Cachin, Jacques Duclos e Maurice Thorez. Il ricorso nella colonna sonora al canto dell'Internazionale, alle canzoni rivoluzionarie francesi interpretate dalla Corale popolare di Parigi e a quelle del Komsomols musicate da Chostakovitch hanno l'effetto di sottolineare il ruolo nazionale assunto

¹⁶⁰ *Ibidem* (qui, come in seguito, la traduzione è a cura dell'autore).

¹⁶¹ Cfr. CA, *La vie est à nous*, film collettivo con la direzione di Jean Renoir, bianco e nero, sonoro, 66 minuti, 1936.

dai comunisti francesi nella battaglia per l'unità antifascista e per l'affermazione del Fronte popolare.

Il mito di Maurice Thorez come leader indiscusso del comunismo francese ha tuttavia il suo momento di fondazione nell'ottobre del 1937 con la pubblicazione di *Fils du peuple*, l'autobiografia del segretario generale del Pcf diffusa dalle edizioni sociali internazionali¹⁶². Preceduta nel 1936 da *Revolt on the Clyde*, la biografia del dirigente comunista britannico William Gallagher, l'autobiografia di Maurice Thorez è redatto con il contributo del critico letterario de *l'Humanité* Jean Freville con l'obiettivo di alimentare una piena identificazione tra il leader, il partito e le masse mobilitate per il Fronte popolare¹⁶³.

Sintesi di racconto biografico e di memorie politiche, *Fils du peuple* traccia nei capitoli *L'éveil* e *L'apprentissage* i primi venti anni di Thorez, dall'infanzia alla militanza nel Pcf, si concentra sull'ascesa alla segreteria nel febbraio 1934 per poi lasciare spazio alla dimensione collettiva della storia del comunismo francese, con uno stile letterario nel quale l'io del protagonista si trasforma nel noi del partito inteso come comunità militante. Al centro della narrazione è comunque sempre Maurice Thorez, presentato come figlio di un minatore e le cui simpatie trotskiste degli anni venti sono rimosse dal racconto.

Ha scritto lo stesso Thorez nella prefazione di una edizione giapponese di *Fils du peuple* apparsa nel secondo dopoguerra¹⁶⁴:

“Si trattava molto meno per me di redigere un'autobiografia – non si scrivono le proprie memorie a 36 anni – che dare un' arma nuova al mio partito, esponendo i principi che l'avevano condotto alla vittoria del Fronte popolare misurando il cammino percorso dopo la sua fondazione nel 1920”.

Le prime righe della biografia – *Petis fil et fils de mineur* – racchiudono con la forza di uno slogan il ritratto esemplare del militante e del dirigente politico comunista, affermano in maniera inequivocabile la leadership di Thorez e rendono l'autobiografia del segretario generale del Pcf un testo di riferimento per una intera generazione di comunisti.

Sostenuto dalla diffusione militante e da un'abile strategia di comunicazione e di propaganda politica, *Fils du peuple* vuole rivolgersi contemporaneamente ai militanti e a tutti i cittadini francesi. Con un'abile operazione di seduzione politica, la copertina ritrae Maurice Thorez di tre quarti in abiti informali, la mano destra in tasca, nella mano sinistra alcuni appunti di lavoro, il sorriso rassicurante sullo sfondo blu dei colori nazionali, in una immagine capace di trasmettere solidità e simpatia¹⁶⁵.

E' una strategia comunicativa e propagandistica perseguita sul versante cinematografico dalla produzione del filmato dal titolo *Fils du Peuple*, nel quale il

¹⁶² Cfr. M. Thorez, *Fils du Peuple*, Editions sociales internationales, Paris, 1937.

¹⁶³ Una interessante rassegna del successo di *Fils du Peuple* è costituita dal dossier *Fils du peuple. Le livre de Thorez: une arme politique, un phénomène militant* allestito dagli Archives communales d'Ivry-sur-Seine (depositari dei Fondi archivistici Maurice Thorez et Jannete Veermesch donati dalla famiglia) e consultabile in rete all'indirizzo <http://www.fonds-thorez.ivry94.fr>

¹⁶⁴ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁵ Cfr. *Ibidem*.

segretario del Pcf è ripreso dalla cinepresa nella sua casa d'Ivry-sur-Seine nella versione padre e sposo ideale, mentre detta alcuni capitoli della biografia alla compagna Jannette Vermeersch o gioca con il figlio Jean¹⁶⁶.

Alla rappresentazione della felicità borghese di casa Thorez seguono i principali episodi della vita del dirigente comunista, con la immagine di un minatore a voler ricordare le origini proletarie del segretario del Pcf e quelle delle manifestazioni parigine del 14 luglio 1935. Il commento musicale affidato alla canzone *Au devant de la vie* rafforza il messaggio sulla possibilità di raggiungere la felicità pubblica e privata in virtù della fase politica aperta in Francia dalla vittoria del Fronte popolare.

L'affermazione del mito di Maurice Thorez nel comunismo francese può dirsi compiuta con il film *La grande espérance*, diretto dal cineasta Jacques Becker in occasione del Congresso del partito, svoltosi ad Arles dal 25 al 29 dicembre 1937¹⁶⁷. Accanto alla compattezza del gruppo dirigente, nel quale spiccano sullo sfondo di una bandiera tricolore e di una stella rossa con falce e martello le figure di Marcelle Cachin e Jacques Duclos, il culto della personalità di Maurice Thorez che si svilupperà nel secondo dopoguerra è qui anticipato dall'affacciarsi del rito dei doni dei militanti al segretario del partito come segno di omaggio e riconoscenza.

Se nel 1937 il mito del "Fils du peuple" sembra ormai affermato e consolidato, la crisi del Fronte Popolare, l'isolamento del Pcf di fronte al Patto di Monaco, la messa fuorilegge del partito all'indomani del Patto Molotov – Ribbentrop e il trasferimento di Maurice Thorez in Unione Sovietica costituiscono una sconfitta drammatica per i comunisti francesi.

All'indomani della Liberazione, il mito di Maurice Thorez si rivelerà tuttavia una risorsa politica inesauribile per l'identità del comunismo francese, per l'immaginario collettivo del partito e per le dinamiche interne al gruppo dirigente.

Dopo la vittoria della resistenza del 25 aprile 1945, anche il comunismo italiano potrà confrontarsi con le dinamiche della comunicazione e della propaganda politica in uno spazio politico democratico e il mito di Palmiro Togliatti avrà modo di costituirsi come il "migliore" dirigente del Partito comunista italiano.

In entrambi i casi, l'esperienza del gruppo Ciné Liberté pour le Parti communiste français sarà rielaborata e messa adeguatamente a frutto dalla comunicazione e dalla propaganda politica dei due partiti fratelli.

2. Les lendemains qui chantent e il mito di Palmiro Togliatti

Anticipato dai discorsi pronunciati dai microfoni di Radio Mosca da Palmiro Togliatti dal 27 giugno 1941 all'11 maggio 1943 e da Maurice Thorez dal 18 maggio al 22 ottobre 1944, il ritorno sulla scena politica italiana e francese dei due

¹⁶⁶ Cfr. CA, *Fils du Peuple*, anonimo, bianco e nero, sonoro, 5 minuti, 1937.

¹⁶⁷ Cfr. CA, *La grande espérance*, di Jacques Becker, bianco e nero, sonoro, 29 minuti, 1937.

leader comunisti avviene sotto il segno della strategia della democrazia progressiva e della democrazia nuova e popolare¹⁶⁸.

Fermo restando le analogie tra le due parole d'ordine concordate con il gruppo dirigente sovietico nell'ambito dell'alleanza antifascista con gli Stati Uniti e la Gran Bretagna, nel corso del 1944 l'affermazione nei rispettivi partiti della figura di Togliatti e di Thorez avviene secondo modalità di comunicazione e di propaganda politica sensibilmente diverse l'una dall'altra.

La svolta di Salerno, con la decisione di partecipare al governo Badoglio e di rimandare la questione istituzionale alla liberazione del paese dall'occupazione nazifascista, ha bisogno di essere metabolizzata dal gruppo dirigente e dai quadri del partito.

Nel rapporto ai quadri dell'organizzazione comunista napoletana dell'11 aprile 1944, la consacrazione sul campo della leadership del partito passa per Togliatti attraverso una necessaria opera pedagogica sulla politica di unità nazionale dei comunisti¹⁶⁹. La figura del leader del Pci si viene così a configurare come quella del dirigente attento a privilegiare il ragionamento politico sulla dimensione emotiva della militanza, anche quando sta per essere raggiunta la piena vittoria sul nazifascismo.

Nella diffusione del mito di Togliatti come "il migliore" dirigente del partito, compiuta dall'Unità il 25 marzo 1945 con gli auguri al segretario generale per il suo cinquantaduesimo compleanno, sono significativamente esaltate le doti di intelligenza e di cultura politica¹⁷⁰:

"Sarebbe ridicolo pretendere che tutti i comunisti si pongano come meta da raggiungere l'ingegno, il senso politico e la cultura del migliore fra loro...Il coraggio umano e politico che egli attinge nell'infinita dedizione al partito spoglia il nostro capo di ogni esitazione di fronte alle posizioni più nuove e più audaci, purché conformi al marxismo leninismo".

La riconquista della ribalta nazionale avviene per il leader del Pcf nella Francia liberata e nell'atmosfera della manifestazione di massa del 30 novembre 1944 durante la quale - per riprendere la prima pagina dell'*Humanité* - "tutto un popolo dall'entusiasmo fervente acclama con Marcel Cahin e Jacques Duclos il patriota coraggioso e chiarovegliente Maurice Thorez"¹⁷¹.

Se con la partecipazione al governo nel biennio 1945 - 1946 le immagini istituzionali di Togliatti Ministro della Giustizia e di Thorez vicepresidente del Consiglio tendono a rassomigliarsi, la comunicazione e la propaganda politica dei

¹⁶⁸ Cfr. P. Togliatti, *Discorsi da Radio Mosca*, in *Opere Scelte* (a cura di G. Santomassimo), Editori Riuniti, Roma, 1974, pp. 269 - 289; M. Thorez, *Un grand français vous parle. Allocutions prononcées au micro de Radio - Moscou*, Editions du Parti communiste français, Paris, 1945.

¹⁶⁹ Cfr. P. Togliatti, *La politica di unità nazionale dei comunisti. Rapporto ai quadri dell'organizzazione comunista napoletana (11 aprile 1944)* in *Opere Scelte*, cit., pp. 293 - 327.

¹⁷⁰ Cfr. *L'Unità*, 25 marzo 1945, qui ripreso da A. Agosti, *Togliatti*, cit., p. 403.

¹⁷¹ Cfr. *Toute un peuple a l'enthousiasme fervent entassé au Vél d'Hiv, dans les rues avoisinantes et sur le boulevard acclame après Marcel Cahin et Jacques Duclos le patriote courageux et clairvoyant Maurice Thorez*, in *L'Humanité*, 1 dicembre 1944.

comunisti italiani e francesi sembrano tuttavia viaggiare su registri iconografici e simbolici tendenzialmente differenti nella rappresentazione pubblica dei loro segretari generali.

Nel caso del Partito comunista italiano il ruolo di Togliatti è sottolineato da scritte stampate su strisce di carta con gli slogan “W Togliatti” e “W il Segretario generale del Partito comunista italiano” e da manifesti murali che inneggiando all’unità tra comunisti e socialisti annunciano i comizi congiunti di Nenni e Togliatti¹⁷²:

“Cittadini ! Domenica 14 ottobre alle ore 18 tutti all’arena dove Nenni e Togliatti si renderanno interpreti della decisa volontà di avere: al più presto, una repubblica democratica progressiva, proclamata dall’Assemblea Costituente, e, subito, lavoro - pane - libertà”.

I comizi di Togliatti sono pubblicizzati sempre attraverso affissioni murali nelle quali è dominante la parola scritta, con una netta distinzione rispetto ai manifesti ricchi di immagini elaborati per affermare l’impegno del partito nella ricostruzione della democrazia italiana.

Nel caso del partito comunista francese è invece possibile riscontrare una immediata identificazione tra la figura del leader e la linea del partito, espressa fin dalle elezioni dell’Assemblea Costituente dell’ottobre - novembre 1945 con una combinazione efficace di immagini e messaggi attraverso la tecnica del fotomontaggio.

Del tutto emblematico è il manifesto che riprendendo un famoso appello di Thorez all’aumento della produzione industriale per la ricostruzione del paese accosta la figura del segretario del Pcf a quella di un minatore e di una manifestazione di massa sullo sfondo di alcune fabbriche, per concludere perentoriamente¹⁷³ :

“Un solo dovere: Produrre, ha detto Maurice Thorez ai minatori. [...] I demagoghi ingannano il popolo ! I comunisti lo chiamano alla mobilitazione ! In avanti per una Rèpubblica fondata sulla responsabilità governativa davanti agli Eletti della Nazione ! Per una Francia forte, libera e felice !”.

Si tratta di una strategia di comunicazione e di propaganda politica seguita nel contempo dalla produzione cinematografica del partito, con l’esempio classico del film *Les lendemains qui chantent*, realizzato da un gruppo di tecnici comunisti guidati dal cineasta Louis Daquin per le elezioni legislative del 1946¹⁷⁴. Costruito con materiali di repertorio, il film di Daquin vuole illustrare la politica del Pcf al servizio della Francia, dalla lotta antifascista degli anni trenta fino alla battaglia della

¹⁷² Cfr. E. Novelli, *op. cit.*, pp. 24 - 25 nonché www.manifestipolitici.it (Manifesto della Federazione comunista e della Federazione socialista di Milano, 1945).

¹⁷³ Cfr. Archives du Parti communiste français (d’ora in poi APCF), Affiches 1945. Base de données 334 - AM45PC00001.

¹⁷⁴ Cfr. CA, *Les lendemains qui chantent*, di Louis Daquin, bianco e nero, sonoro, 37 minuti, 1946.

produzione per la ricostruzione della democrazia francese, con Maurice Thorez alla tribuna del X Congresso pronto a dichiarare¹⁷⁵:

“Noi diciamo agli operai: producete, producete, producete! Perché l’interesse del popolo, l’interesse della classe operaia è di lavorare, è di produrre malgrado e contro i trusts. Democrazia, unità: ecco le parole d’ordine del X Congresso “.

Mentre la strategia comunicativa e propagandistica dei comunisti francesi ruota quasi interamente sulla figura di Maurice Thorez, l’immagine di Palmiro Togliatti è in secondo piano perfino nei manifesti elettorali del Fronte democratico durante le elezioni legislative del 18 aprile 1948.

Basata sul simbolo del Fronte, con il volto di Garibaldi e la stella rossa, la propaganda del Pci insiste soprattutto sull’unità tra comunisti e socialisti per battere la reazione e salvaguardare l’indipendenza nazionale dall’invasione degli Stati Uniti e del Vaticano¹⁷⁶.

Il momento di autentica fondazione del mito di Palmiro Togliatti nella strategia comunicativa e propagandistica dei comunisti italiani deve essere allora individuato nelle dinamiche innescate dall’attentato del 14 luglio 1948 al segretario del Pci ad opera dello studente di destra Antonio Pallante¹⁷⁷. L’emozione suscitata tra i militanti e la mobilitazione di protesta a tratti insurrezionali della base, frenata a fatica dal gruppo dirigente, sanciscono la totale identificazione tra il leader e il partito, mettendo in scena sul corpo ferito di Togliatti una rappresentazione simbolica di notevole significato politico sulla forza indistruttibile del Partito comunista italiano.

Le sequenze fotografiche di Togliatti in barella al Policlinico di Roma e il messaggio filmato del segretario del Pci volto a rassicurare sulle sue condizioni di salute dopo l’intervento chirurgico inducono a ribaltare l’analisi di Sergio Luzzatto sul “rovesciamento della logica carismatica” messa in atto dal gruppo dirigente comunista allo scopo di “dimostrare che la forza epocale del comunismo italiano risiedeva proprio nel non dipendere dalla vita mortale del suo capo”¹⁷⁸.

La giornata del 14 luglio può essere considerata piuttosto il catalizzatore di una fusione quasi mistica e trascendente tra il corpo del leader e il corpo militante del partito, segnando un tornante cruciale per la fondazione del mito di Palmiro Togliatti come leader carismatico della religione politica del comunismo italiano.

Si tratta di una svolta pienamente ravvisabile in occasione della manifestazione di massa promossa il 26 settembre 1948 per il ritorno a tempo pieno di Togliatti alla testa del partito. I manifesti bordati di rosso con il primo piano del segretario del Pci con gli occhiali e la pipa mentre si appresta a leggere sul suo tavolo di lavoro il quotidiano del partito e il messaggio¹⁷⁹

¹⁷⁵ Ibidem

¹⁷⁶ Cfr. E. Novelli, *Le elezioni del quarantotto. Storia, strategie e immagini della prima campagna elettorale repubblicana*, Donzelli, Roma 2008.

¹⁷⁷ Cfr. G. Gozzini, *Hanno sparato a Togliatti*, Il saggiatore, Milano, 1998

¹⁷⁸ Cfr. S. Luzzatto, *Il corpo politico*, in *Storia d’Italia. Annali*. Vol. 20. *L’immagine fotografica 1945 - 2000*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 523 - 536.

¹⁷⁹ Cfr. E. Novelli, *op. cit.*, p. 62

“*Togliatti è ritornato. Tutti a salutarlo alla grande Festa dell’Unità - Roma - 26 settembre – Foro italico*”

annunciano una vasta strategia di comunicazione politica basata sulla figura del segretario del Pci e finalmente affidata alle suggestioni delle immagini e alla capacità di persuasione del cinema di propaganda.

La produzione dei films di Glauco Pellegrini *14 luglio* e di Basilio Franchina e Carlo Lizzani *Togliatti è ritornato* inaugura nel 1949 una intensa attività del Pci in campo cinematografico, con l’obiettivo di affermare il radicamento del partito nella società italiana e di rilanciare anche sul piano dell’autorappresentazione e dell’immaginario dei militanti la strategia della democrazia progressiva¹⁸⁰.

Film di montaggio con le immagini girate alla manifestazione del foro italico, il film di Basilio Franchina e Carlo Lizzani costituisce in particolare una cronaca cinematografica della giornata del 26 settembre 1948 ricca di osservazioni antropologiche e sociologiche sull’identità del comunismo italiano tra mondo operaio e contadino, appartenenze regionali e socializzazione della politica, mito sovietico e via italiana al socialismo¹⁸¹.

Le sequenze del corteo che da Piazza Esedra si snoda nelle vie di Roma con le immagini dei militanti giunti nella capitale da ogni parte d’Italia con il loro bagaglio di costumi tradizionali e quelle del Comitato centrale che sfila compatto dietro la bandiera del partito con dirigenti come Luigi Longo, Pietro Secchia, Giorgio Amendola e Giancarlo Pajetta trovano il loro compimento nel comizio di Palmiro Togliatti atteso con trepidazione dal popolo comunista.

Il campo e controcampo tra il primo piano di Togliatti e la folla ripresa ora in panoramica ora in maniera più ravvicinata con la macchina da presa nel catino del foro italico vuole dare l’impressione di un effettivo dialogo tra il leader e i militanti. L’alternarsi del comizio di Togliatti con alcune immagini di repertorio di Stalin mentre assiste a una manifestazione sulla piazza rossa ha invece l’obiettivo di sottolineare il legame tra il comunismo italiano e la patria della rivoluzione d’ottobre e del comunismo realizzato.

Si tratta di una modalità espressiva ripresa dal film *Gioventù in marcia*, girato il 10 luglio 1949 a Roma in occasione di una grande manifestazione per la pace promossa dall’Alleanza giovanile italiana, con i ritratti di Stalin, Dimitrov e Togliatti portati in corteo dai manifestanti e le immagini dei ragazzi e delle ragazze comuniste provenienti da ogni parte d’Italia con carri allegorici e bande musicali¹⁸².

Nel pieno della guerra fredda e della contrapposizione ideologica tra Stati Uniti e Unione Sovietica la produzione cinematografica dei comunisti italiani e francesi deve essere naturalmente posta in connessione con la strategia comunicativa

¹⁸⁰ Cfr. Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (d’ora in poi Aamod), *14 luglio*, di Glauco Pellegrini, bianco e nero, sonoro, 32 minuti, 1949 nonché *Togliatti è ritornato*, di Basilio Franchina e Carlo Lizzani, bianco e nero, sonoro, 37 minuti, 1949.

¹⁸¹ Cfr. *Ibidem*.

¹⁸² Cfr. Aamod, *Gioventù in marcia. I giovani d’Italia per la pace*, anonimo, bianco e nero, sonoro, 7 minuti, 1949.

e propagandistica seguita in Europa occidentale dal movimento comunista internazionale.

Nella produzione cinematografica del Pci la figura di Togliatti è sempre accostata a quella di Stalin come affermazione dell'appartenenza dei comunisti italiani al movimento comunista internazionale e come forma di omaggio al leader indiscusso del paese guida del comunismo mondiale, con un'attenzione persistente ai caratteri peculiari della democrazia progressiva e della via italiana al socialismo.

La strategia comunicativa e propagandistica del Pcf tende invece alla sovrapposizione tra il mito di Thorez e quello di Stalin, con un effetto molto efficace dal punto di vista emotivo ma con il rischio di identificare la strategia della democrazia nuova e popolare con il modello del comunismo realizzato in Unione Sovietica e nei paesi comunisti dell'Europa orientale.

3. Il culto della personalità di Maurice Thorez tra stalinismo e democrazia nuova e popolare

Nella Francia della IV Repubblica, la seconda edizione della biografia di Thorez *Fils du Peuple* è scandita nell'aprile 1949 da una moderna campagna di marketing nella quale il segretario del Pcf è protagonista di un fitto calendario di incontri con i lettori proprio come un autore di best - seller o un divo del cinema.

La copertina del libro, con il ritratto di Thorez in atteggiamento informale, pantaloni e maglietta a maniche corte, braccia sui fianchi, e il sorriso accattivante di chi sa guardare con sicurezza l'obiettivo del fotografo, è sistematicamente riprodotta dai manifesti che annunciano le performances del segretario del Partito comunista francese¹⁸³:

Il libro della classe operaia e della Francia. Fils du Peuple. Maurice Thorez, firmerà il suo libro Fils du Peuple.

Mentre la leadership di Thorez è ribadita dal film *Au service de la paix (50 ans d'histoire)*, realizzato per le elezioni cantonali del 20 e 27 marzo 1949¹⁸⁴, l'esaltazione del mito di Stalin trova espressione nella produzione cinematografica dei comunisti francesi nei documentari *Vive Stalin* e *L'homme que nous aimons le plus*.

Girato in occasione della manifestazione indetta dal Partito comunista francese il 29 dicembre 1949 per il settantesimo compleanno di Stalin, *Vive Stalin* offre la possibilità di seguire il comizio conclusivo di Thorez con le parole d'ordine maggiormente ricorrenti ben visibili ai militanti nei manifesti affissi ai muri della Mutualité¹⁸⁵:

“Onore all'uomo della vittoria sul fascismo, all'uomo del socialismo, al teorico del marxismo-leninismo / Anniversario del compagno Stalin, campione della pace,

¹⁸³ Cfr. APCF, Affiches 1949, Base de données, 314 - AM49PC00001.

¹⁸⁴ CA, *Au service de la Paix (50 ans d'histoire)*, anonimo, bianco e nero, sonoro, 25 minuti, 1949.

¹⁸⁵ CA, *Vive Stalin*, di V. Mercanton, bianco e nero, sonoro, 14 minuti. 1949.

dell'indipendenza dei Popoli, della Libertà, della Felicità umana / Gloria immortale alla guida del movimento operaio internazionale”.

Realizzato da Victoria Mercanton, con la partecipazione alla regia di un giovane Gillo Pontecorvo e il commento sonoro scritto e recitato dal poeta Paul Eluard, *L'homme que nous aimons le plus* riveste un grado di interesse supplementare per la documentazione della mostra promossa dal Partito comunista francese alla *Maison des metallos* con le migliaia di doni inviati da tutta la Francia in onore di Stalin e pronti a raggiungere l'Unione Sovietica con un treno speciale¹⁸⁶.

Dato il loro successo, la manifestazione della Mutualité e la mostra della *Maison des metallos* diventano il modello di riferimento per i festeggiamenti indetti dal Partito comunista francese nel 1950 per il trentennale della fondazione del partito e per il cinquantesimo compleanno di Maurice Thorez.

Sottolineano i manifesti stampati per il trentennale della fondazione del partito, con un primo piano di Maurice Thorez ritratto secondo i canoni del realismo socialista e con lo sguardo rivolto dall'alto verso il basso, quasi a proteggere il popolo di Francia¹⁸⁷:

“Viva il grande Partito comunista francese, il partito di Maurice Thorez, il partito della classe operaia, il partito dell'unione dei francesi e delle francesi per l'indipendenza della Patria ! Viva la solidarietà internazionale dei comunisti, dei proletari e dei popoli del mondo intero, nella battaglia per la pace, la democrazia e il socialismo ! Viva la dottrina sperimentata e invincibile di Marx, Engels, Lenin e Stalin! Viva l'educatore e la guida dei comunisti del mondo intero, il nostro caro e grande Stalin ! Viva il comunismo ! Viva la Francia! “

Quello che può essere definito un vero e proprio culto della personalità di Maurice Thorez, fondatore del partito e padre della Francia comunista e popolare, raggiunge il suo apice nella manifestazione parigina del 28 aprile 1950, con la presidenza di Marcel Cachin e i discorsi celebrativi di Jacques Duclos e di Benoit Frachon.

Annunciano i manifesti del Partito, ricorrendo a un primo piano di Maurice Thorez in giacca e cravatta sullo sfondo celeste di un disegno stilizzato di operai e contadini intenti al lavoro e rielaborando in versione staliniana la formula del “migliore” dirigente comunista, coniata in Italia per Palmiro Togliatti¹⁸⁸ :

“Il 28 aprile Maurice Thorez, segretario del partito comunista francese compirà 50 anni. Il popolo di Francia festeggerà questo anniversario, tappa di una vita di militante operaio, interamente consacrata alla grande causa del socialismo, all'unità della classe operaia, all'unione degli operai, dei contadini e delle classi medie delle città, alla marcia verso una vita migliore, verso una Francia libera e felice. Il popolo di Francia onora in Maurice Thorez il militante comunista, il patriota chiaroveggente, l'Internazionalista conseguente,

¹⁸⁶ CA, *L'homme que nous aimons le plus*, di Victoria Mercanton, bianco e nero, sonoro, 20 minuti, 1949.

¹⁸⁷ Cfr. APCF, Affiches 1950, Base de données 109 -AD50PC00002.

¹⁸⁸ Cfr. APCF, Affiches 1950, Base de données 333 – AM50PC0001.

l'amico fedele dell'Unione Sovietica, il grande paese del socialismo, il migliore discepolo di Stalin in Francia. Il popolo di Francia onorando Maurice Thorez affermerà la sua volontà di lottare per un governo di unione democratica, per l'indipendenza nazionale e per la pace".

Concepita come una sintesi di manifestazione politica, festa popolare e happening artistico e culturale, la manifestazione del 28 aprile 1953 costituisce un tributo senza precedenti al segretario generale del Partito comunista francese, durante il quale gli interventi di Cachin, Duclos e Frachon si mescolano ai canti della corale "La proletarienne" e alle poesie di Louis Aragon e Paul Eluard. E' una strategia di comunicazione e di propaganda politica seguita nelle sue linee fondamentali dalla mostra organizzata dal Partito comunista francese al municipio di Ivry sur Seine con i doni offerti dai militanti a Maurice Thorez per il suo cinquantesimo compleanno, con spettacoli di musica, danza e canti ad ingresso libero previsti dal 22 aprile al 5 maggio per la gioia di militanti e simpatizzanti¹⁸⁹.

Presa d'assalto dalle federazioni e delle sezioni del partito, la mostra d'Ivry può essere considerata la forma più completa di autorappresentazione identitaria del comunismo francese nei primi anni cinquanta, con l'obiettivo di cementare il partito come comunità militante attorno al segretario generale e di offrire al mondo politico francese lo spettacolo della sua coesione e della sua forza organizzativa.

L'immagine di Thorez è ulteriormente sacralizzata come quella del combattente per la felicità della classe operaia e del popolo francese, amato dalla base del partito e capace di suscitare con la forza del suo mito nuove energie militanti per la causa comunista. Prova ne siano i messaggi lasciati nel libro d'oro della mostra d'Ivry da migliaia di visitatori rafforzati nella loro fede comunista o conquistati alla militanza attiva¹⁹⁰:

Lunga vita alla guida amata della classe operaia / Noi ti giuriamo, compagno Thorez, di compiere il maggior lavoro possibile per la pace, in modo che sulla nostra cara terra di Francia, tutti abbiano del pane e delle rose / Ero soltanto un simpatizzante. Sono pronto per essere un militante. / Grazie e riconoscenza da parte di una cattolica giunta al partito quando tu le tendesti la mano nel 1936.

Il mito del segretario generale è ormai così presente nell'identità, nelle autorappresentazioni e nell'immaginario collettivo del partito da poter resistere all'emiplegia che colpisce Maurice Thorez nell'ottobre 1950 e lo costringe dal novembre dello stesso anno al giugno 1953 a una lunga permanenza in Unione Sovietica.

Trattenuto a Mosca, ufficialmente per ragioni di cura ma in realtà su indicazione di Stalin, Thorez è commissariato alla guida del partito da Jacques Duclos e dal responsabile dell'organizzazione Jean Lecoeur e potrà tornare in Francia soltanto dopo la scomparsa del leader sovietico.

¹⁸⁹ Cfr. Sugli onori tributati a Maurice Thorez per il suo cinquantesimo compleanno e sulla mostra di Ivry si veda il dossier *Fils du peuple et les militants*, allestito dagli Archives communales d'Ivry sur Seine consultabile in rete all'indirizzo <http://www.fonds-thorez.ivry94.fr>.

¹⁹⁰ Cfr. Ibidem.

Le immagini in bianco e nero e prive di sonoro di Thorez in sedia a rotelle all'aeroporto di Ivry, salutato da Marcel Cachin, Jacques Duclos e Benoit Frachon sotto lo sguardo preoccupato dei militanti, costituiscono un intermezzo di breve durata nella strategia comunicativa del comunismo francese¹⁹¹. La macchina propagandistica del Pcf è presto in grado di mettere in campo una sofisticata operazione di rinnovata esaltazione nella figura di Maurice Thorez, trasfigurato miracolosamente nella rappresentazione iconografica del corpo e presentato come l'autentica guida del partito anche dalla lontana Mosca.

Inaugurata nel 1951 da un manifesto del pittore André Fougeron, nel quale su un fondale azzurro un vigoroso Maurice Thorez in camicia bianca mostra con il braccio destro teso verso l'alto una luce radiosa a indicare la via per il socialismo¹⁹², la campagna propagandistica del Pcf continua nel 1952 con la pubblicazione in duecentomila copie di un numero speciale del mensile *Regards* dedicato a Maurice Thorez in occasione del suo cinquantaduesimo compleanno¹⁹³.

Elaborato con la tecnica del rotocalco a metà tra il reportage fotografico e il fotoromanzo sotto la supervisione di Francois Billoux e Raymond Guyot, il numero speciale della rivista ripercorre la biografia di Thorez secondo lo schema sperimentato di *Fils du Peuple*, potenziato dalle suggestioni e dalla forza evocativa delle immagini.

La parabola della malattia e della guarigione di Thorez, la cui convalescenza a Mosca è documentata mettendo in risalto l'ospitalità sovietica, è illustrata come l'ennesimo miracolo del paese del socialismo a conferma dell'amicizia con il popolo di Francia. Basti pensare allo spazio attribuito alla dichiarazione rilasciata da Auguste Lecoeur di ritorno da Mosca nel febbraio 1952¹⁹⁴:

Rispetto al novembre 1950 si è realizzata una vera resurrezione. Lo stato generale di Maurice Thorez è attualmente abbastanza soddisfacente e il nostro compagno lavora tutti i giorni. Questa guarigione completa, ormai certa, dissolve i dubbi e il dispetto di alcuni. Se, sfortunatamente per la classe operaia e il popolo di Francia, Maurice Thorez non avesse potuto vincere la malattia avrebbe ricevuto da parte di queste persone onori e omaggi. Gli stessi che ci dicono oggi "restituiteci Thorez" lo copriremmo di nuovo di insulti, quando, domani, grazie al paese del socialismo, Maurice Thorez tornerà completamente guarito. Tutto ciò sarà per questo genere di persone un motivo ulteriore di odio verso Stalin e l'Unione Sovietica e per tutta la classe operaia una nuova ragione di riconoscenza e di attaccamento al Comitato centrale del partito comunista bolscevico dell'Urss e al suo capo, il compagno Stalin.

Le immagini che ritraggono Maurice Thorez in compagnia di Jacques Duclos e al suo tavolo di lavoro con Auguste Lecoeur hanno lo scopo di rassicurare i militanti sulle sue condizioni di salute, legittimare il gruppo dirigente che ha assunto la guida del partito e ribadire l'unità del comunismo francese attorno al segretario

¹⁹¹ Cfr. CA, *Thorez départ en Urss*, di Daniel Debusscher, bianco e nero, muto, 10 minuti, 1950.

¹⁹² Cfr. Archives du Parti communiste français, Affiches 1951, Base de données 155 – AD51PC00009.

¹⁹³ Cfr. *Maurice Thorez, Regards mensuel*, Paris, 1952.

¹⁹⁴ Cfr. *Déclaration de Auguste Lecoeur. La guérison de Maurice Thorez fai éclater la rage de certains*, in *Ibidem*, p. 9

generale. Le immagini familiari di Thorez circondato dalla compagna Jannette Vermeersch e dall'affetto dei figli sono invece rivolte all'opinione pubblica francese alla quale si vuol comunicare una impressione di felicità coniugale e di rispettabilità borghese. A completare il quadro deve essere segnalata l'immagine di un nutrito gruppo di ragazzi e ragazze impegnato in una sezione comunista nella lettura collettiva delle opere di Maurice Thorez.

La gioventù comunista è infatti protagonista della giornata del 27 aprile 1952, indetta dal partito allo stadio Buffalo di Parigi per un omaggio a Maurice Thorez con le parole d'ordine della lotta per la pace e per la libertà. Nella comunicazione e nella propaganda politica del comunismo francese stabilire un rapporto diretto tra Thorez e i giovani ha ora lo scopo di rinnovarne il mito e mantenere aperta la prospettiva di un suo ritorno effettivo alla guida del partito¹⁹⁵:

Questa domenica 27 aprile, il sole era all'appuntamento. Nello stadio Buffalo dalle cento bandiere sventolanti verso il vento di primavera, trenta mila giovani, appassionati e attenti, hanno riempito le tribune e il campo sportivo. Al di sopra della tribuna, un immenso ritratto di Maurice Thorez sorridente domina lo stadio. E' verso di lui e per lui che i ragazzi, le ragazze, gli sportivi si sono abbracciati in un potente corteo. Fiori e bandiere, bandiere e ritratti. Buffalo vibra. [...] In piedi, si applaude lungamente. [...] E' anche l'appuntamento di innumerevoli giovani non appartenenti a nessuna organizzazione ma che sono venuti a rendere omaggio al loro grande e migliore amico, Maurice Thorez. [...] Buon compleanno, caro compagno Maurice Thorez. Che giungano a te i nostri auguri di guarigione completa, affinché presto, molto presto, tu sia di nuovo tra noi, alla nostra testa.

E' un augurio che si realizzerà nel giugno 1953 e che vedrà la riconsacrazione della leadership di Maurice Thorez alla testa del partito con il Comitato Centrale di Issy les Moulineau del 16 e 17 giugno e con la Festa dell'Humanité del 6 settembre 1953.

In una sala dominata dal ritratto sorridente del segretario generale, attorniato dalle bandiere rosse del movimento comunista internazionale e dal tricolore francese, il ritorno di Maurice Thorez in una riunione ufficiale del partito è così descritta dallo scrittore Florimond Bonte¹⁹⁶:

Mai, nella storia del Partito comunista francese, a una seduta del Comitato centrale, si è vissuto un momento più patetico. Una emozione intensa sconvolge, fino al più profondo dell'essere, ciascuno dei compagni venuti da tutte le regioni di Francia. [...] Maurice Thorez è là, tra noi. [...] Mentre sorridente e gioviale, Maurice Thorez sale i gradini che conducono alla tribuna, scoppiano gli applausi, si intensificano e si trasformano in una ovazione che esprime non soltanto il rispetto, l'amicizia e l'amore di tutti i presenti, ma di tutto il popolo del nostro grande paese. [...] Maurice Thorez è là, alla nostra testa, per condurre il popolo di Francia verso dei lendemains qui chantent, verso un avvenire radioso di prosperità, di benessere e di pace.

¹⁹⁵ Cfr. J. Duclos, *En avant jeunesse de France ! Hommage à Maurice Thorez. Stade Buffalo à Paris le 27 avril 1952*, Paris, 1952, pp. 1 - 2.

¹⁹⁶ Cfr. *Pour changer de politique: unité d'action de la classe ouvrière base du rassemblement des forces populaires. Discours de Maurice Thorez et rapport de Jacques Duclos au Comité Central des 16 et 17 juin 1953 a Issy les Moulineaux*, Paris, 1953, pp. 7- 8.

La stessa emozione è riservata a tutti i militanti il 6 settembre, con il bagno di folla del segretario generale ripreso dal film a colori di Marie Bourgonne *Fete de l'Humanité 1953* con la macchina da presa a dare spazio agli stands della stampa comunista, alla felicità della folla e agli spettacoli che si svolgono nell'ambito della festa¹⁹⁷.

Realizzato con una modalità che ricorda da vicino il *Togliatti è ritornato* di Basilio Franchina e di Carlo Lizzani, il film di Marie Bourgonne vuole riaffermare la centralità della figura di Maurice Thorez nel comunismo francese e segnalare nella strategia comunicativa e propagandistica del partito l'avvio della destalinizzazione e della distensione internazionale. La sequenza simbolo del film può essere infatti individuata nel lancio di colombe che segue un discorso di Etienne Fajon alla tribuna centrale della festa alla presenza dei dirigenti del Pcf e di Maurice Thorez acclamato dalla folla.

Concluso il difficile triennio 1950 - 1953, il culto della personalità di Maurice Thorez sarà ridimensionato negli anni successivi ma il suo mito sarà persistente nel comunismo francese anche dopo l'avvento al potere di Charles de Gaulle nel 1958 e nel ciclo politico della V Repubblica.

4. Il culto della personalità di Palmiro Togliatti tra stalinismo e via italiana al socialismo

Negli anni più duri della guerra fredda e della contrapposizione ideologica tra Stati Uniti e Unione Sovietica, il culto della personalità di Stalin è molto forte anche nell'identità, nelle autorappresentazioni e nell'immaginario collettivo dei comunisti italiani.

Per quanto indissolubile con il mito dell'Unione Sovietica come paese del socialismo realizzato e del compagno Stalin come leader carismatico del movimento comunista internazionale, lo sviluppo del culto della personalità di Palmiro Togliatti ha tratti sensibilmente diversi dalla sovrapposizione tra la figura di Thorez e quella di Stalin registrata nel comunismo francese.

Nell'analisi della strategia comunicativa e propagandistica del Partito comunista italiano non devono essere trascurati gli effetti della difficile partita condotta da Togliatti dal novembre 1950 al febbraio 1951 per resistere con successo alle pressanti richieste del leader sovietico di assumere la guida del Cominform e all'allineamento alle direttive staliniane della maggioranza del gruppo dirigente del partito¹⁹⁸.

Sulla scia dell'operazione compiuta con la pubblicazione delle Lettere dal carcere e dei Quaderni di Antonio Gramsci nel biennio 1947 - 1948, le celebrazioni del trentesimo anniversario della fondazione del Pci avvengono nel segno della formula rituale del partito di Gramsci e di Togliatti, destinata ad avere grande fortuna nell'apparato ideologico dei comunisti italiani.

¹⁹⁷ Cfr. CA, *Fete de l'Humanité*, di Marie Bourgonne, colore, sonoro, 22 minuti, 1953.

¹⁹⁸ Sul "gran rifiuto" di Togliatti si veda in particolare A. Agosti, *Togliatti*, cit., pp. 384 - 388.

Il manifesto ufficiale elaborato dalla sezione propaganda è costruito con la tecnica del fotomontaggio con i ritratti di Gramsci e di Togliatti, l'alternarsi del tricolore della nazione italiana e della bandiera rossa del partito, la falce e martello e la stella gialla del comunismo internazionale ben visibili sopra la sigla del Pci. Chiariscono, se ce ne fosse bisogno, gli slogan scelti per il manifesto:¹⁹⁹

Sotto la guida di Gramsci e Togliatti. 1921 – 1951. Trenta anni di lotta del Partito comunista italiano per la libertà, il lavoro e la pace.

E' una strategia comunicativa e propagandistica seguita con scrupolo dal film *La via della libertà*, prodotto dal Pci nel 1951 per illustrare le tappe principali della storia del partito nell'ambito del movimento comunista internazionale e del movimento operaio italiano, dal Congresso di Livorno alla lotta antifascista, dalla resistenza alla nascita dell'Italia repubblicana²⁰⁰.

Le immagini di Lenin e di Stalin sono certamente presenti e lo stesso Togliatti appare insieme a Dimitrov e a Stalin ma le sequenze chiave del filmato sono quelle dedicate all'esperienza dell'Ordine Nuovo, al rapporto tra Gramsci e di Togliatti, all'impegno dei comunisti nella resistenza e al rapporto di Togliatti ai delegati riuniti per il V Congresso del partito nel dicembre 1945.

Mentre il rapporto con l'Unione Sovietica è ribadito da una panoramica di Mosca, la funzione nazionale del partito comunista italiano è espressa dalle immagini di repertorio dei cittadini scesi in piazza per festeggiare la nascita della Repubblica e della prima pagina dell'Unità con il titolo "W la Repubblica W l'Italia". A chiudere il film non possono essere allora che le sequenze di contadini e operai al lavoro nei campi e nelle fabbriche, seguite dalle immagini del segretario generale del Partito comunista italiano.

Il motivo ricorrente del partito di Gramsci e di Togliatti è del resto dominante anche nella scenografia del VII Congresso del Pci, svoltosi al teatro Adriano di Roma dal 3 all'8 aprile 1951. Le quinte dell'assise sono costituite dai ritratti separati di Gramsci e di Togliatti già utilizzati nel manifesto del trentennale, con la grande U dell'Unità, la falce e martello e la stella rossa simbolo del partito a incorniciare l'alta tribuna posta al centro della presidenza dalla quale si svolge la relazione di Togliatti.

A segnalare la crescita del culto della personalità di Togliatti è, qui come nel caso di Thorez, il rito dei doni dei delegati al segretario generale del partito, documentato dal film *Pace, lavoro e libertà*, realizzato da Gillo Pontecorvo come cronaca cinematografica del VII congresso²⁰¹. Particolare rilievo deve essere attribuito al significato simbolico degli oggetti personali di Antonio Gramsci donati da un compagno di carcere a Togliatti, quasi a voler indicare anche concretamente l'eredità politica assunta dal segretario generale del Pci.

¹⁹⁹ Cfr. E. Novelli, *op. cit.*, pp. 96 - 97.

²⁰⁰ Cfr. Aamod, *La via della libertà*, di Sergio Grieco, bianco e nero, sonoro, 24 minuti, 1951.

²⁰¹ Cfr. Aamod, *Pace, lavoro e libertà. Cronaca del VII Congresso del Pci*, di Gillo Pontecorvo, bianco e nero, sonoro, 27 minuti, 1951.

La tendenza alla distinzione tra il culto della personalità di Stalin e quello di Togliatti è rafforzata nel marzo 1953 dalla scomparsa del leader sovietico e dalle celebrazioni del sessantesimo compleanno del segretario generale del Pci.

La morte di Stalin è vissuta con forte partecipazione emotiva dai comunisti italiani, improvvisamente orfani della guida del movimento comunista internazionale e del paese del comunismo realizzato. E' possibile leggere nei manifesti listati a lutto delle federazioni comuniste con il compagno Stalin ritratto in divisa militare²⁰²:

“Gloria imperitura a Giuseppe Stalin. Il grande Amico del popolo italiano, il primo Partigiano della Pace, l’artefice della storica vittoria sulla barbarie nazista e fascista, il costruttore del Socialismo e del Comunismo, resterà eternamente vivo nella memoria degli uomini per illuminarli con la Sua opera geniale nel sicuro cammino verso la libertà, la pace, il comunismo. Viva l’idea immortale del comunismo di Marx, Engels, Lenin e Stalin !”

Mentre lo stesso Togliatti commemora Stalin alla Camera dei Deputati come “un gigante del pensiero e dell’azione” e dedicando al leader sovietico un intero numero di *Rinascita*, il culto della personalità del segretario generale del Pci si sviluppa per le celebrazioni del suo sessantesimo compleanno soprattutto all’insegna della via italiana al socialismo e della democrazia progressiva²⁰³.

I manifesti affissi per l’occasione sui muri delle città italiane riprendono il ritratto del segretario generale del Pci con gli occhiali e nell’atto di accendere la pipa mentre si accinge a leggere l’Unità al suo tavolo di lavoro già utilizzato nel settembre 1948 per annunciare il comizio del Foro Italo.

Questa volta però lo sfondo del manifesto è costituito da una grande bandiera tricolore, a voler legare indissolubilmente la figura di Togliatti alla democrazia progressiva e alla via italiana al socialismo. Sottolinea con estrema chiarezza il messaggio adottato dalla propaganda comunista²⁰⁴:

L’Unità saluta il difensore della democrazia e dell’indipendenza nazionale. 26 Marzo - 60 compleanno di Palmiro Togliatti

Il quotidiano del Pci e il mensile *Rinascita* esercitano nel marzo 1953 una funzione di traino del culto della personalità di Togliatti, ricordando tuttavia di parlare sia alla sfera emotiva dei militanti che a quella razionale, con una costante volontà di illustrare sempre i capisaldi della strategia politica togliattiana.

Il 26 marzo 1953 *L’Unità* dedica la prima pagina agli “auguri di lunga vita a Togliatti, capo amato dei lavoratori italiani”, omaggiato da un messaggio agiografico del Comitato centrale e della Commissione centrale di controllo e nei giorni successivi da articoli di Antonello Trombadori, Luigi Longo, Ilija Ehreburg e

²⁰² Cfr. E. Novelli, *op. cit.*, p.100

²⁰³ Cfr. A. Agosti, *Togliatti*, cit., pp. 401 - 405. Sulla celebrazione della morte di Stalin si vedano L. Longo, *Gloria a Stalin !* ; C. Marchesi, *Stalin liberatore*; Pietro Secchia, *La più grande eredità di Stalin: il Partito comunista*; R. Mieli, *La politica di pace dell’Unione Sovietica nella concezione e nell’azione di Stalin*; E. Sereni, *Dal socialismo al comunismo. Pensiero e azione di Stalin*, tutti in *Rinascita*, Anno X, n. 2, febbraio 1953, pp. 65 -106.

²⁰⁴ Cfr. Edoardo Novelli, *op. cit.*, p. 101.

Giuseppe Di Vittorio²⁰⁵. Dal canto suo Rinascita dedica al sessantesimo anniversario del proprio direttore l'intero fascicolo del mese di marzo, con articoli di Pietro Secchia, Concetto Marchesi e Giovanni Amendola²⁰⁶.

Se il tono agiografico è accompagnato da un'analisi di largo respiro sulla democrazia progressiva e sulla via italiana al socialismo, il culto della personalità di Palmiro Togliatti si esprime compiutamente nelle migliaia di doni inviati alla direzione del partito dai militanti di base. Le appartenenze territoriali dei militanti e le molteplici realtà politiche e culturali nel quale si è radicato il comunismo italiano vengono alla luce nel paio di scarpe da montagna con la gomma preparata dai compagni di Torino, dalla fisarmonica proveniente da Rimini, dalla statua di Alberto da Giussano spedita da Milano o dal modellino di una nave argentata con il motto "Verso il socialismo" scelto dai militanti di Napoli²⁰⁷.

Così come è capace di unificare le culture politiche presenti nel partito tra tendenze massimaliste e gradualiste, il segretario generale del Pci è il leader in grado di unire nella sua persona le aspettative, i desideri e le rivendicazioni di una comunità militante divisa tra nord e sud, città e campagna, mondo operaio e contadino, con diversi gradi di sviluppo economico e sociale.

Le celebrazioni per il sessantesimo compleanno di Togliatti hanno la funzione di ribadire la sacralizzazione della figura del segretario generale e di confermare nei militanti la fede nella causa comunista con modalità per questo non dissimili dalle strategie propagandistiche seguite dal comunismo francese per i cinquanta anni di Maurice Thorez.

Centinaia di moduli prestampati con messaggi personalizzati sono inviati dalla federazione di Messina rilegati in un volume in pelle con falce e martello sulla copertina, contenente gli impegni assunti in onore del segretario generale dai compagni siciliani²⁰⁸:

Caro compagno Togliatti, in occasione del tuo sessantesimo compleanno, in tuo onore, per il rafforzamento del nostro grande partito che sotto la tua guida assicurerà a Italia e Sicilia un regime di pace, libertà e benessere, mi impegno a : - seguire le direttive del partito in qualsiasi momento per quanto tempestoso sia; - mettere un bollino sostenitore da 200 lire; - affiggere manifesti due volte alla settimana.

Come ha sottolineato Aldo Agosti, anche nel momento più alto del culto della personalità, Palmiro Togliatti è comunque rappresentato come "un leader rassicurante, dall'aspetto professorale e severo anche se un po' dimesso, appena temperato da una contenuta bonomia a contatto con i compagni"²⁰⁹.

²⁰⁵ Cfr. A. Agosti, *Togliatti*, cit., pp. 401 - 405.

²⁰⁶ Cfr. P. Secchia, *Palmiro Togliatti, capo del Partito comunista e dei lavoratori italiani*; C. Marchesi, *Un profilo e un augurio*; Giorgio Amendola, *Per la rinascita del Mezzogiorno sotto la guida di Togliatti*; M. e M. Ferrara, *Gli anni d'università. Conversando con Togliatti in Rinascita*, Anno X, n. 3, marzo 1953, pp. 144 - 162.

²⁰⁷ Cfr. A. Agosti, *Togliatti*, op. cit., pp. 401 - 405.

²⁰⁸ Cfr. *Ibidem*.

²⁰⁹ Cfr. A. Agosti, *I militanti. L'album fotografico dei comunisti italiani*, in G. De Luna, G. D'Autilia e L. Criscenti (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*. Vol. I, *Il potere da De Gasperi a Berlusconi (1945 - 2000)*, Einaudi, Torino, 2005, pp. 244 - 245.

L'immagine del segretario generale del Pci vuole essere per i dirigenti di base e per i quadri del partito un modello di comportamento improntato alla serietà, allo studio delle questioni politiche e alla vicinanza quotidiana con gli iscritti e i militanti.

E' questo il registro adottato in forma didascalica dall'album fotografico pubblicato dalla direzione del partito con il titolo *Vita di un italiano. Palmiro Togliatti*, chiaramente ispirato al numero speciale della rivista *Regard* dedicato a Maurice Thorez l'anno precedente e realizzato con uno stile rigoroso e sobrio²¹⁰.

L'album, nel quale non manca l'immagine del segretario generale a Mosca per il settantesimo compleanno di Stalin, tende comunque a umanizzare il mito di Togliatti attraverso l'inserimento di alcune fotografie con il figlio Aldo avuto da Rita Montagnana e con la piccola Marisa Malagoli, sorella di uno dei caduti di Modena del gennaio 1950, adottata da Togliatti con la compagna Nilde Iotti. L'affacciarsi della vita privata del segretario generale nella propaganda comunista è tuttavia assolutamente contenuto e sempre mediato dalla presenza incombente del partito. Nell'unica fotografia dell'album dove Palmiro Togliatti appare con Nilde Iotti e con la piccola Marisa, sono presenti anche Luigi Longo e Pietro Secchia. Si tratta di uno scatto assolutamente significativo anche per la didascalia che si limita a segnalare²¹¹:

Gennaio 1951. Per il periodo di riposo assoluto che gli è prescritto dai medici, Togliatti si reca a Mosca, dove vanno a trovarlo Longo e Secchia per informarlo sulla situazione nel paese e sulla preparazione del VII Congresso del partito.

Oltre a far parte di una strategia di riscrittura della vicenda del 1951 che ha opposto Togliatti a Stalin e alla maggioranza del gruppo dirigente del partito all'insaputa dei militanti, la fotografia riconosce la nuova vita privata del segretario generale senza tuttavia ufficializzarla fino in fondo, come mostra l'assenza di un riferimento diretto nella didascalia a Nilde Iotti.

E' questo un elemento di sensibile differenziazione con il mito di Maurice Thorez, nel quale la dimensione familiare della vita privata e del rapporto con Jannette Veermersch è sviluppata per assicurare l'opinione pubblica sull'umanità del segretario generale del Partito comunista francese. Nell'elaborazione del mito di Palmiro Togliatti, il divorzio da Rita Montagnana e la vita a fianco di Nilde Iotti è considerata un possibile fattore di condanna morale da parte dell'elettorato cattolico ed è quindi tendenzialmente oscurato dalla propaganda politica del partito. L'inserimento della fotografia nell'album del sessantesimo compleanno, probabilmente imposta dallo stesso Togliatti, è il segnale di una contraddizione non risolta e insieme di una piccola inversione di tendenza destinata a svilupparsi soltanto con la trasformazione della società italiana degli anni sessanta.

Per il momento, la strategia comunicativa all'insegna della sobrietà, del rigore e dell'umanizzazione della figura del segretario generale presiede anche al racconto della biografia politica del leader comunista realizzato da Marcella e

²¹⁰ Cfr. *Vita di un italiano. Palmiro Togliatti*, Edizioni di cultura sociale, Roma, 1953.

²¹¹ Cfr. *Ibidem*, p. 121.

Maurizio Ferrara nel volume *Conversando con Togliatti*, presentato con misura dallo stesso leader comunista nella dedica ai due compagni che apre il volume²¹²:

“Voi sapete che io non ero entusiasta della proposta che venisse scritta e pubblicata una mia biografia, o qualcosa che a una biografia assomigliasse. Pensavo che queste cose si debbano fare solo quando uno non è più tra i viventi, e non quando gli si fa l’augurio di rimanervi ancora per un po’ di tempo. Ho ceduto, però, e per varie ragioni. Prima di tutto perché ha insistito e deciso così la direzione del partito. Poi perché è giusto, in sostanza, che circa la vita di un compagno di cui molti, amici e nemici, si interessano e raccontano un mucchio di cose non sempre vere, si faccia conoscere la verità. Infine, perché da un racconto della mia vita e del mio lavoro risultano certamente utili elementi di giudizio esatto sulla storia del nostro partito, che da più di vent’anni è tanta parte della storia di questo paese. [...] Io non posso dire di essere come Renzo Tramaglino, che attraverso tante vicende aveva imparato a “non mettersi nei tumulti” e “a non predicare in piazza”. Al contrario! Ho però imparato ad apprezzare sopra di tutto l’amicizia e l’affetto dei compagni. Per quella amicizia e quell’affetto che nello scrivere questo libro voi avete manifestato per me, io vi ringrazio di cuore”.

Nell’imminenza dello scontro elettorale del 7 giugno 1953, il culto della personalità di Togliatti è utilizzato dal gruppo dirigente comunista come una potente molla di mobilitazione sia nei manifesti elettorali che nel cinema di propaganda.

I manifesti elettorali della federazione di Frosinone puntano per esempio sul ritratto in primo piano di Togliatti e sulle sue dichiarazioni a favore della distensione internazionale per sollecitare il voto al partito comunista nella battaglia contro la “legge truffa” e per le riforme di struttura²¹³:

Finisca la guerra fredda in Italia e nei rapporti internazionali. Sia il 7 giugno il giorno che veda la fine del monopolio politico del partito clericale. Per una Italia democratica e indipendente un governo di pace e di riforme sociali.[...] Vota comunista

La figura di Togliatti è al centro di tutta la campagna elettorale, come mostra il filmato del comizio di Napoli del 2 giugno 1953, girato e montato dalla produzione cinematografica del partito con un andamento narrativo ormai più che rodato²¹⁴.

Il totale del manifesto del Pci “Martedì 2 giugno, in piazza Plebiscito, parla il compagno Palmiro Togliatti” è seguito dalle immagini dei militanti che dalla stazione di Napoli si dirigono nella piazza, per esplodere in un tripudio di applausi e di bandiere sventolanti all’apparire di Togliatti e all’inizio del suo comizio.

A giudicare anche dal risultato delle elezioni, certo riconducibile non soltanto alla strategia comunicativa promossa dal responsabile della sezione propaganda del partito Giancarlo Pajetta, il culto della personalità di Palmiro Togliatti è per il comunismo italiano una risorsa politica di prima grandezza, che seppure in forma ridotta si rivelerà efficace anche nell’Italia del centrosinistra e del miracolo economico.

²¹² Cfr. M. e M. Ferrara, *Conversando con Togliatti*, Edizioni di cultura sociale, Roma, 1953.

²¹³ Cfr. www.manifestipolitici.it (Manifesto della Federazione comunista di Frosinone, 1953).

²¹⁴ Cfr. Aamod, *Comizio di Togliatti a Napoli*, anonimo, bianco e nero, muto, 8 minuti, 1953.

5. Il mito di Palmiro Togliatti e di Maurice Thorez nell'Italia del centrosinistra e nella Francia della V Repubblica

Nella transizione dal centrismo al centrosinistra in Italia e nel passaggio dalla IV alla V repubblica in Francia, il mito di Palmiro Togliatti e di Maurice Thorez conosce un andamento disuguale in connessione al dibattito interno al movimento comunista internazionale e ai mutamenti della comunicazione e della propaganda politica indotti dalla diffusione di massa della televisione e dai linguaggi pubblicitari del miracolo economico.

Nella prima fase della destalinizzazione, la strategia comunicativa e propagandistica del comunismo italiano e francese sembra comunque procedere su binari fortemente consolidati e sperimentati.

Nel febbraio 1954 la cerimonia di inaugurazione di una lapide per il trentesimo anniversario della distruzione della tipografia milanese de l'Unità ad opera degli squadristi fascisti è filmata dai cineoperatori del partito dando spazio alle immagini di Togliatti lungamente applaudito dai militanti e ricorrendo in fase di montaggio a un commento sonoro basato sulla formula del partito di Gramsci e Togliatti.²¹⁵

In un filmato del novembre 1955 relativo alla manifestazione indetta dal Partito comunista francese per il 38° anniversario della rivoluzione d'ottobre, le immagini di Thorez acclamato da una folla di ventimila persone sono scandite dal suo discorso sull'Unione Sovietica come “garanzia di un avvenire radioso per tutta l'umanità” sotto “la bandiera di Marx, Engels, Lenin e Stalin”²¹⁶.

Inevitabilmente scosso nel corso del 1956 dal rapporto segreto di Chruscev al XX Congresso del Pcus e dall'intervento militare sovietico in Ungheria, tra la fine degli anni cinquanta e la prima metà degli anni sessanta il mito di Palmiro Togliatti e di Maurice Thorez è rimodulato dalla strategia comunicativa del comunismo italiano e francese con una diversa attenzione ai linguaggi della televisione e della pubblicità²¹⁷.

Nelle immagini del XV Congresso del Pcf del giugno 1959, la strategia comunicativa del comunismo francese è caratterizzata dal tentativo di rinnovare il mito di Maurice Thorez attraverso il ricorso alle forme espressive del reportage televisivo. La rappresentazione del segretario generale come figura carismatica è inserita in una narrazione in tempo reale del congresso, con interviste ai delegati e ad alcuni segretari di sezione, allo scopo di mettere in evidenza il radicamento del partito nella società francese come antidoto alla sconfitta subita nel maggio 1958 con l'avvento al potere di De Gaulle. A ribadire il legame indissolubile con il mito sovietico resta, a scanso di equivoci, la sequenza riservata all'intervento di Mikhail

²¹⁵ Cfr. Aamod, *30 Anniversario della distruzione della sede dell'Unità a Milano*, anonimo, bianco e nero, muto, 1 minuto e 54 secondi, 1954.

²¹⁶ Cfr. CA, *Anniversaire de la révolution d'octobre*, anonimo, bianco e nero, sonoro, 13 minuti.

²¹⁷ Cfr. Cfr. E. Novelli, *Dalla Tv di partito al partito della Tv. Televisione e politica in Italia (1960-1965)*, La Nuova Italia, Firenze, 1955; C. Delporte, *La France dans les yeux. Une histoire de la communication politique de 1930 à nos jours*, Flammarion, Paris, 2007. Per un quadro di lungo periodo nel contesto italiano e europeo si veda invece M. Ridolfi (a cura di), *Propaganda e comunicazione politica. Storia e trasformazione nell'età contemporanea*, Mondadori, Milano, 2004.

Souslov sui successi del comunismo in Unione Sovietica e nei paesi dell'Europa orientale²¹⁸.

In virtù di una maggiore attenzione alle trasformazioni in atto nel capitalismo europeo e nella società italiana negli anni del miracolo economico, l'assunzione delle forme del reportage televisivo è accompagnata nella produzione cinematografica del Pci dalla rielaborazione dei linguaggi della pubblicità applicati alla comunicazione e alla propaganda politica.

Per le elezioni amministrative del 1960 la riproposizione del mito di Palmiro Togliatti nel film *Tre anni di storia* è affiancato da un *Carosello elettorale* ricalcato da Paolo ed Emilio Taviani sul modello dei caroselli pubblicitari della Rai Tv. Come in un rotocalco televisivo, in *Tre anni di storia* l'immagine di Togliatti al IX Congresso del Pci è collocata tra i protagonisti della politica nazionale e internazionale dell'ultimo triennio, al pari di Nikita Crusciov e John Fitzgerald Kennedy, Giovanni Gronchi e Amintore Fanfani²¹⁹.

Se il mito del segretario generale è senza dubbio una carta vincente nei confronti dei militanti e degli iscritti al partito, la strategia del Pci non dimentica di rivolgersi alla platea più ampia dei ceti medi attraverso forme di comunicazione maggiormente attente all'immaginario collettivo degli italiani assorbiti dal miracolo economico.

In questo senso, i quattro episodi del *Carosello Elettorale* segnano l'innestarsi nella strategia comunicativa e propagandistica del Pci delle logiche della comunicazione televisiva e del marketing pubblicitario. Nell'episodio *Questo no,....tiè* un acquirente esigente è pronto ad acquistare in un negozio soltanto oggetti recanti il marchio del Partito comunista italiano²²⁰.

Alle soglie degli anni sessanta, il mito di Palmiro Togliatti sembra così convivere nella strategia comunicativa del Partito comunista italiano con altre forme di propaganda politica, secondo l'azzeccata metafora del mercato elettorale, dell'acquirente - elettore e della falce e martello come marchio e simbolo di affidabilità democratica.

E' un elemento di differenziazione non trascurabile nella comparazione con il mito di Maurice Thorez nella strategia comunicativa del Partito comunista francese, piuttosto diffidente verso il linguaggio pubblicitario della televisione e ancora imperniata prevalentemente sulla figura del segretario generale.

Nel filmato del 16 Congresso del Pcf, svoltosi a Saint Denis nel maggio 1961, il mito di Maurice Thorez è rilanciato dalle sequenze dei pionieri che salutano il segretario generale del partito portando in dono un modellino dello Spoutnik e il fazzoletto rosso della loro organizzazione²²¹.

Nella cronaca filmata del X Congresso del Pci, tenutosi a Roma nel dicembre 1962, il rito dei doni è ora correlato allo scambio di saluti con i partiti fratelli, con il

²¹⁸ Cfr. CA, *Images du 15^{ème} Congrès*, anonimo, bianco e nero, sonoro, 30 minuti, 1959.

²¹⁹ Cfr. Aamod, *Tre anni di storia. Dall'VIII al IX Congresso del Pci*, anonimo, bianco e nero, sonoro, 21 minuti, 1960.

²²⁰ Cfr. Aamod, *Carosello elettorale*, di Paolo e Vittorio Taviani, bianco e nero, sonoro, 9 minuti, 1960.

²²¹ Cfr. CA, *Images du 16^{ème} Congrès*, anonimo, bianco e nero, sonoro, 18 minuti, 1961.

delegato cubano Blas Roca che offre a Palmiro Togliatti una scatola di sigari Avana²²².

La maggiore spregiudicatezza del Pci ad appropriarsi delle forme della comunicazione televisiva e del marketing pubblicitario trova riscontro in questo torno di tempo nell'impostazione della campagna elettorale per le consultazioni politiche del 24 maggio 1963.

La partecipazione di Palmiro Togliatti alla Tribuna elettorale della Rai Tv è segnalata a iscritti e simpatizzanti da manifesti che riproducono nella parte superiore uno schermo televisivo dai contorni neri dal quale il segretario generale del Pci, ritratto a mezzo busto con giacca, cravatta e occhiali, saluta sorridente con la mano sinistra alzata il pubblico dei telespettatori.

Mentre il segretario del Pci sembra quasi riprodurre il saluto del conduttore televisivo Mike Bongiorno, con il gesto della mano che accompagna il proverbiale Allegrìa! scandito in apertura del fortunato telequiz Lascia o Raddoppia, il messaggio incorniciato in uno schermo televisivo dai contorni rossi nella parte inferiore del manifesto è chiaramente teso a garantire una certa audience al leader dei comunisti italiani²²³:

TV. Togliatti. Parlerà alla TV il 25 aprile alle ore 21 a conclusione della campagna elettorale. Vota comunista.

La divaricazione in atto tra il mito di Palmiro Togliatti e di Maurice Thorez nel comunismo italiano e francese non riguarda soltanto il campo della comunicazione e della propaganda politica ma investe soprattutto la strategia del movimento comunista internazionale di fronte alla sfida lanciata ai partiti comunisti dell'Europa occidentale dal successo del mercato comune europeo e dal conflitto cino - sovietico sulla possibilità di radicalizzare lo scontro con il mondo capitalista in prospettiva rivoluzionaria²²⁴.

Pur ritenendo del tutto irrealizzabile la prospettiva rivoluzionaria sostenuta dai cinesi, Togliatti appare ben determinato ad avanzare sulla via del policentrismo e dell'unità nella diversità del movimento comunista internazionale, con nuove forme di raccordo del movimento operaio in Europa occidentale al di là della distinzione tra comunisti e socialisti e al di sopra dei confini dei singoli Stati nazionali. Alla posizione di Togliatti si contrappone l'adesione incondizionata di Maurice Thorez al principio dello Stato - guida e alla linea sovietica dell'isolamento della Cina nel

²²² Cfr. Aamod, *Cronaca del X Congresso del Pci*, di Mario Carbone, bianco e nero, sonoro, 19 minuti, 1962.

²²³ Cfr. www.manifestipolitici.it (manifesto della sezione stampa e propaganda del Pci, 1963)

²²⁴ Cfr. Per quanto concerne la posizione assunta dal comunismo italiano e francese sul mercato comune europeo sia consentito rinviare a S. Cruciani, *L'Europa delle sinistre. La nascita del mercato comune europeo attraverso i casi francese e italiano (1955-1957)*, Carocci, Roma, 2007 nonché a Id., *Il sindacato e lo sviluppo economico tra mercato nazionale e orizzonte europeo (1955-1970)*, in M. Ridolfi (a cura di), *Luciano Lama. Sindacato, "Italia del lavoro" e democrazia repubblicana nel secondo dopoguerra*, Ediesse, Roma, 2006, pp. 175 - 257. Sul comunismo italiano e francese e il dissidio cino - sovietico si veda invece C. Spagnolo, *op. cit.*, Roma, 2007.

movimento comunista internazionale, con una forte resistenza a forme di raccordo sovranazionale tra comunisti e socialisti in Europa occidentale²²⁵.

Nel quadro di tale divaricazione strategica, nel film prodotto dal Pci per il sessantesimo anniversario della fondazione de L'Unità, il legame certamente persistente con il comunismo sovietico è rappresentato dalla partecipazione ai festeggiamenti della federazione milanese di un alto funzionario affiancato dal traduttore Gianni Cervetti, con la scena prevalentemente dedicata alla visita di Togliatti alla tipografia e alla redazione del giornale²²⁶.

Grande enfasi al legame con l'Unione Sovietica è riservata invece dal filmato non montato del XVII Congresso del Pcf, svoltosi a Sant Denis dal 14 al 17 maggio 1964. Pur rappresentando una tappa significativa del rinnovamento del partito nella lettura del capitalismo francese, il filmato è contraddistinto da una piena sintonia tra gli interventi di Mikahil Souslov e di Maurice Thorez e di Mikahil Suslov sulle questioni del movimento comunista internazionale²²⁷.

Rimarca in russo con la traduzione simultanea in lingua francese il dirigente sovietico, per poi consegnare solennemente una bandiera rossa tra le mani di Thorez²²⁸:

“Teniamo a sottolineare particolarmente che esiste tra il Pcf e il Pcus una totale unanimità su tutti i problemi della nostra epoca, su tutte le questioni del movimento comunista internazionale. L'unità e la coesione dei nostri partiti si fonda sui principi immortali del marxismo-leninismo e dell'internazionalismo proletario. Tutta la battaglia del Partito comunista francese, diretto dal Comitato centrale con alla sua testa il compagno Maurice Thorez, sua guida sperimentata e fedele marxista-leninista, trova una intera comprensione e il sostegno del Partito comunista dell'Unione Sovietica”

Rilancia Thorez, provocando gli applausi e l'entusiasmo dei delegati²²⁹ :

“Quasi quaranta anni fa, l'ultima bandiera della Comune è stata deposta sulla tomba di Lenin. Oggi, i nostri compagni del Pcus ci regalano una grande gioia e un grande onore riportandoci questa bandiera rossa. Noi la riceviamo, come dice il nostro amico Souslov, come simbolo della nostra amicizia e della nostra unità indistruttibile, come un simbolo delle lotte che abbiamo condotto e che continueremo a condurre. La riceviamo come il presagio che ci condurrà alla vittoria”.

²²⁵ Cfr. P. Togliatti, *L'unità del movimento operaio e comunista internazionale. Relazione al Comitato centrale del 21- 23 aprile 1964*, in *Rinascita*, Anno 21, n. 34, 29 agosto 1964, p. 14; M. Thorez, *Unité pour la démocratie, pour le socialisme. Discours de culture au XVIII Congrès du parti communiste français (14-17 mai 1964)*, Paris, 1964.

²²⁶ Cfr. Aamod, *Quarantesimo anniversario della fondazione dell'Unità*, anonimo, bianco e nero, muto, 20 minuti e quaranta secondi, 1964.

²²⁷ Cfr. CA, *17ème Congrès du Parti communiste français*, anonimo, bianco e nero, sonoro, 30 minuti, 1964.

²²⁸ Cfr. *Ibidem*.

²²⁹ Cfr. *Ibidem*.

Se alla metà del 1964 nella strategia propagandistica del Pci il mito di Palmiro Togliatti ha incontrato i modelli comunicativi della televisione e della società dei consumi, dando vita a forme di convivenza spuria e di contaminazione tra i linguaggi del mito sovietico, della via italiana al socialismo e delle rappresentazioni mediatiche del miracolo economico, nella strategia propagandistica del Pcf il mito di Maurice Thorez sembra rinserrarsi nella casamatta del mito sovietico e dell'identità del comunismo francese, con una distanza considerevole con le forme comunicative della società dei consumi.

6. I funerali di Maurice Thorez e di Palmiro Togliatti e la sacralizzazione del mito nel comunismo italiano e francese

Il percorso parallelo di Maurice Thorez e di Palmiro Togliatti nel movimento comunista internazionale e nel sistema politico italiano e francese trova "straordinarie coincidenze cronologiche, geografiche e simboliche"²³⁰ nella scomparsa avvenuta l'11 luglio e il 21 agosto 1964 in territorio sovietico.

Avvolta nei riti di partito, nella solennità delle esequie e in una partecipazione di massa, la sacralizzazione del mito di Maurice Thorez e di Palmiro Togliatti nel comunismo francese e italiano è promossa con consumata sapienza comunicativa dai gruppi dirigenti dei due partiti.

In entrambi i casi l'obiettivo di inserire la figura di Thorez e di Togliatti nel Pantheon dei padri della Patria e tra i grandi protagonisti della storia nazionale è raggiunto sottolineando il contributo dei due leader alla lotta antifascista, alla resistenza e alla rinascita democratica dell'Italia Repubblicana e della Francia della IV Repubblica.

Il carisma di Thorez e di Togliatti è parimente esaltato nella ricostruzione delle tappe principali della storia del comunismo francese e italiano, rimarcando il significato delle categorie di democrazia nuova e popolare e di democrazia progressiva e il loro insostituibile ruolo nella costruzione di un partito radicato nella società nazionale.

In una cornice per molti aspetti comune, il mito di Thorez e di Togliatti è declinato in maniera del tutto divergente per quanto concerne invece le questioni dell'unità del movimento comunista internazionale, con esplicito riferimento alla proposta sovietica di convocare una conferenza di tutti i partiti comunisti per ribadire la centralità del Pcus e giungere a una sanzione formale dell' "eresia" cinese.

La decisione del gruppo dirigente italiano di rendere pubblico il Promemoria sulle questioni del movimento operaio internazionale e della sua unità, redatto da Togliatti a Yalta alla vigilia di un importante incontro con il segretario generale del Pcus Nikita Chruscev, costituisce un fattore di discontinuità nei rapporti tra partiti comunisti e un elemento sicuramente innovativo nella strategia comunicativa del partito comunista italiano.

In questo senso, lo scontro in atto tra i due partiti fratelli sul tema del policentrismo e del ruolo dei partiti comunisti in Europa occidentale trova nella

²³⁰ cfr. M. Lazar, *op. cit.*, p.118.

sacralizzazione del mito di Maurice Thorez e di Palmiro Togliatti un momento di snodo chiaramente rintracciabile tra le pieghe di una grande partecipazione popolare e di un diffuso cordoglio politico e istituzionale espresso dalle massime cariche dello Stato sia in Francia che in Italia.

Annunciata da una edizione speciale de L'Humanité listata a lutto, la scomparsa di Maurice Thorez ha nella dichiarazione del Comitato centrale del Partito comunista francese del 12 luglio 1964 l'avvio di una strategia di comunicazione e di propaganda politica tesa ad esprimere l'emozione dei militanti e a garantire l'unità del partito intorno alla segreteria di Waldeck Rochet²³¹:

“Maurice Thorez non è più tra noi. La scomparsa del militante operaio e comunista esemplare, del grande Francese la cui vita è stata tutta al servizio della classe operaia e della nazione, della Repubblica e del socialismo, è dolorosamente sentita dal nostro popolo. E' una perdita che tocca tutti noi nel più profondo del cuore [...]. Essa colpisce duramente il movimento operaio e comunista internazionale del quale Maurice Thorez era una delle figure più rimarchevoli. [...] Propagandista instancabile delle idee del comunismo, teorico eminente e inflessibile dell'unità del movimento comunista internazionale, Maurice Thorez ha sempre combattuto per la purezza della dottrina di Marx e di Lenin, che ha contribuito ad arricchire e a far evolvere. [...] La fiaccola del comunismo, che Maurice Thorez ha innalzato così in alto, noi promettiamo di condurla alla vittoria”.

Oggetto di un autentico pellegrinaggio laico fin dalla sua esposizione presso il municipio di Ivry sur Seine, la salma di Maurice Thorez è salutata dal gruppo dirigente del partito e dalla massa di militanti nel corso di un grandioso corteo funebre che dalla sede del Comitato Centrale in Rue Peletier attraversa la città di Parigi fino al cimitero del Pere Lachaise.

Le immagini delle *Obsèques de Maurice Thorez a Ivry et Paris* girate dai cineoperatori del partito restituiscono ancora oggi la potenza della religione politica comunista, con la sede del Comitato centrale ricoperta di un immenso drappo nero e sormontata da un ritratto gigante di Maurice Thorez e una massa imponente di iscritti ammutoliti con le bandiere rosse abbrunate in segno di lutto e di omaggio al leader del comunismo francese²³².

Oltre a reintegrare il partito comunista nel sistema politico della V Repubblica, in virtù della massiccia partecipazione popolare e di un telegramma di cordoglio del generale De Gaulle che riconosce le qualità di uomo di Stato dimostrate da Thorez nei governi di unità nazionale, le celebrazioni funebri del 16 luglio hanno l'effetto di ribadire la piena sintonia tra il Pcf e la leadership sovietica nel movimento comunista internazionale.

Le orazioni pronunciate sulla tomba di Thorez sono contraddistinte da una perfetta ripartizione dei compiti tra l'inviato del Pcus Souslov, il segretario della Cgt Benoit Frachon e il segretario generale del partito Waldeck Rochet.

²³¹ Cfr. *Déclaration du Comité Central du Parti communiste français (12 juillet 1964)*, in *Hommage à Maurice Thorez 1900 - 1964*, Paris, 1964, pp. 11 - 13.

²³² Cfr. CA, *Obsèques de Maurice Thorez a Ivry et Paris*, anonimo, colore, muto, 14 minuti, 1964; *Funerailles Maurice Thorez*, di Daniel Debusscher, bianco e nero, muto, 39 minuti, 1964.

Rimarca il dirigente sovietico, aprendo le commemorazioni ufficiali sul palco installato davanti al muro dei fucilati della Comune di Parigi del 1789²³³:

“Figlio illustre della Francia, dirigente sperimentato del suo popolo lavoratore, Maurice Thorez è stato un ammirevole costruttore del partito della classe operaia francese. Sotto la sua direzione e grazie alla sua infaticabile attività, il Partito comunista francese, partito di tipo leninista, armato della teoria marxista, ha seguito una via rimarcabile. E’ divenuto il primo partito in Francia per la sua influenza nel popolo, l’avanguardia riconosciuta della classe operaia francese, il difensore inflessibile degli interessi di tutti i lavoratori. [...] Non si saprebbe sottolineare troppo la preoccupazione che Maurice Thorez aveva dello sviluppo delle relazioni fraterne tra il Partito comunista francese e il Partito comunista dell’Unione Sovietica. Le relazioni tra i nostri partiti sono sempre stati e restano infinitamente cordiali e puri come il cristallo. Ciò che caratterizza queste relazioni, è una totale identità di vedute su tutti i problemi internazionali, su tutte le questioni del movimento comunista mondiale”.

Sottoscrive il segretario generale Waldeck Rochet, ponendo l’accento sulla lezione politica di Maurice Thorez in campo nazionale e internazionale²³⁴:

“Maurice Thorez era una grande figura popolare e nazionale, l’uomo politico proletario di tipo nuovo che sapeva convincere tutti i lavoratori grazie alle sue argomentazioni fondate sui fatti e conquistare il loro cuore con l’esempio della sua inalterabile devozione. [...] All’appello di Maurice Thorez, i comunisti hanno ripreso le migliori tradizioni repubblicane. Hanno unito le pieghe della bandiera tricolore a quelle della bandiera rossa e gli accenti della Marsigliese al canto dell’Internazionale. [...] Una delle preoccupazioni principali di Maurice Thorez nel suo ultimo periodo è stata quella dell’unità del movimento comunista internazionale. Egli l’ha difeso nel suo intervento al nostro ultimo Congresso. [...]. Egli si entusiasmava per l’opera esaltante della costruzione del comunismo in Unione Sovietica, che mostra a tutti i lavoratori la superiorità impressionante del socialismo sul capitalismo indicando all’umanità intera la strada del suo felice avvenire”.

Anche le celebrazioni funebri di Palmiro Togliatti sono contraddistinte da un’articolata strategia comunicativa volta a incanalare nelle ritualità di partito l’emozione suscitata tra gli iscritti e i militanti dalla scomparsa del loro segretario generale.

Avviata sui muri italiani dai manifesti del partito con il ritratto a mezzo busto del segretario generale, la falce e martello e la stella rossa sullo sfondo, e una frase di Togliatti che vuole sintetizzare il ruolo nazionale assunto dal comunismo italiano²³⁵,

“Guardiamo al nostro Paese, che noi amiamo, per il bene del quale abbiamo lavorato e combattuto e al quale vogliamo dare e daremo, con la vittoria della democrazia e del socialismo, felicità, benessere e progresso, sicurezza, indipendenza, libertà e pace”

²³³ Cfr. M. Souslov, *Les communistes, les ouvriers, les travailleurs ne l’oublieront jamais* in *ibid.* pp. 19 - 24.

²³⁴ Cfr. W. Rochet, *Ton nom restera a jamais dans le coeur de tous ceux qui luttent pour le bonheur du peuple*, in *Ibidem*, pp. 35 - 49.

²³⁵ Cfr. www.manifestipolitici.it (manifesto della direzione nazionale del Pci, 1964).

la strategia comunicativa del gruppo dirigente del Pci è volta a sottolineare la statura politica di Togliatti a livello nazionale e internazionale.

Le immagini delle celebrazioni funebri del 24 agosto, girate per il film *L'Italia con Togliatti* da registi come Francesco Maselli, Elio Petri, Paolo e Vittorio Taviani, Valerio Zurlini, costituiscono un documento straordinario della sacralizzazione del mito di Togliatti nella religione politica del comunismo italiano²³⁶. I fotogrammi della guardia d'onore effettuata intorno alla salma esposta nella sede del partito di Via delle Botteghe Oscure da dirigenti politici e sindacali come Leonid Breznev, Dolores Ibarruri, Pietro Nenni, Agostino Novella, Fernando Santi, Vittorio Foa e Luciano Lama vogliono indicare l'importanza della figura di Togliatti per l'insieme del movimento comunista internazionale e della sinistra italiana.

Le sequenze di Luigi Longo, Mario Alicata, Pietro Ingrao, Giancarlo Pajetta, Emanuele Macaluso, Mauro Scoccimarro ed Enrico Berlinguer che si raccolgono intorno alla bara per trasportarla all'esterno e dare inizio al corteo funebre che si snoderà fino a Piazza San Giovanni vogliono rimarcare la compattezza del gruppo dirigente nell'assumere l'eredità del segretario generale del Partito comunista italiano.

Altrettanto compatto appare il popolo degli iscritti e dei militanti, pronto a salutare il leader comunista con le bandiere rosse listate a lutto, il pugno chiuso e il segno della croce, in un sincretismo religioso estremamente significativo del radicamento del partito nella società italiana.

Mentre nella sacralizzazione della figura di Thorez sembrano essere prevalenti i simboli della religione politica comunista e delle tradizioni rivoluzionarie della Francia repubblicana, nella sacralizzazione della figura di Togliatti l'innestarsi della trascendenza cattolica sulla religione politica comunista produce quasi una inedita santificazione del segretario generale del Pci, collocato in alcuni casi dall'immaginario collettivo dei militanti in una sorta di paradiso cattolico e comunista, dal quale poter vegliare sulle sorti del paese e sulla vita dei singoli militanti.

E' possibile leggere tra i tanti messaggi giunti alla direzione del partito da tutte le parti d'Italia²³⁷:

Deponete per me e per tutti i miei familiari un bacio di eterna gratitudine sulla bara di colui che a somiglianza del Cristo lottò per la dignità del lavoro umano e per la giustizia. Apostolo di un nuovo grande ideale, squarciò con la luce del suo ingegno le tenebre dell'ignoranza e della superstizione, stimolò tutti alla ricerca incessante del vero lume della scienza e della ragione. I moderni scribi, i farisei, i potenti, i privilegiati, gli sfruttatori lo disprezzano, gli umili e gli onesti di tutte le classi sociali lo esaltano e lo benedicono.

²³⁶ Cfr. Aamod, *L'Italia con Togliatti* di Gianni Amico, Gianni Bizzarri, Francesco Maselli, Lino Micciché, Glauco Pellegrini, Elio Petri, Sergio Tau, Paolo e Vittorio Taviani, Marco Zavattini, Valerio Zurlino, Giorgio Arlorio, bianco e nero, sonoro, quaranta minuti, 1964.

²³⁷ Cfr. *Hanno scritto al compagno Togliatti. Ingenua espressioni di commozione e meditati impegni di lotta si intrecciano nelle migliaia e migliaia di lettere, biglietti, telegrammi giunti da ogni angolo d'Italia e del mondo* in *Rinascita*, n. 35, 5 settembre 1964, pp. 17 - 19.

Anch'io voglio darti l'estremo saluto, compagno Palmiro Togliatti. Con tanta franchezza per dir questo: la tua morte mi addolora tanto e tanto, profondamente; maledendo il brutto destino che ti ha rubato a noi, che eri la speranza per la nostra vita tanto faticosa per causa dei capricci dei grandi signori monopolisti. Io ti do l'addio per tutti quelli come me, prega per la pace per noi italiani che si allontanano retaggi di sangue, di non vedere più disastri, prega per il tuo partito comunista e prega anche per il mio partito socialista italiano, prega per tutti e di nuovo addio.

Ben più radicata nello scontro politico in atto nel movimento comunista internazionale è la decisione del gruppo dirigente del partito di affidare un numero speciale di Rinascita con una selezione degli scritti più significativi di Togliatti alla cura di intellettuali come Franco Ferri, Rossana Rossanda e Paolo Spriano e di annunciare dal palco di San Giovanni l'imminente pubblicazione del Memoriale di Yalta²³⁸.

Scandisce Luigi Longo di fronte alla bara del leader comunista e con alle spalle una gigantografia di Antonio Gramsci e Palmiro Togliatti²³⁹:

Era qui, a piazza San Giovanni, che il compagno Togliatti, nelle grandi occasioni politiche, parlava al popolo romano, e all'Italia tutta. Ora il suo corpo inanime è racchiuso nella fredda bara che sta davanti a noi. Il suo cuore si è fermato per sempre, la sua grande mente ha cessato di pensare. Pare quasi impossibile! Non pare vero a noi che gli siamo stati così vicini per tanti anni, al partito che egli ha costruito, a quanti hanno potuto ammirare il suo genio, la sua passione, il suo animo. [...] Il compagno Togliatti approfondì lo studio della grande Rivoluzione d'Ottobre, delle sue conquiste politiche e sociali, dell'importanza di esse per tutti i popoli e l'avvenire dell'umanità. La linea uscita dal XX Congresso del Pcus ha trovato in Togliatti non solo una adesione convinta, ma anche una iniziativa positiva per il suo approfondimento e la coerente attuazione. E' partendo da questa linea che il compagno Togliatti ha tratto precise indicazioni per il rinnovamento dei partiti comunisti. E' sulla base di questa linea che il compagno Togliatti ha affrontato in quest'ultimo periodo i gravi problemi sollevati dai dibattiti e dai contrasti sorti nel movimento comunista internazionale. [...] Proprio poche ore prima che il fatale malore lo colpisse, il compagno Togliatti terminò di scrivere una "memoria" su questi problemi. Dopo la "memoria" scritta per i "grandi" egli andò al campo dei pionieri di Artek a dire ai ragazzi, ai giovani di tutti i paesi colà riuniti, le sue ultime parole. Esse suonano come un testamento politico. Esse non perdono nulla della loro importanza per essere state pronunciate davanti a un pubblico così giovane.

La pubblicazione integrale del Memoriale di Yalta sulle colonne di Rinascita del 5 settembre 1964 sancisce attraverso la sacralizzazione del mito di Togliatti

²³⁸ Cfr. «Rinascita», n. 21, sabato 29 agosto 1964.

²³⁹ Cfr. L. Longo, *L'eredità di Togliatti. Discorso tenuto in piazza San Giovanni a Roma alle esequie di Palmiro Togliatti il 25 agosto 1964*, in *Palmiro Togliatti. Cinquant'anni nella storia dell'Italia e del mondo*, Editrice l'Unità, Roma, 1965.

l'assunzione della sua piena eredità politica da parte della segreteria di Luigi Longo²⁴⁰.

Come mostrano le parole del segretario del Partito comunista francese Waldeck Rochet nel discorso di inaugurazione dell'Ecole Maurice Thorez, inaugurata a Choisy Lee Roy, il 3 ottobre 1964²⁴¹

“Tra i numerosi partiti che sono in fondo contrari alle tesi cinesi, ve ne sono alcuni che esitano tuttavia a pronunciarsi a favore di una conferenza perché temono che l'autonomia dei Partiti sia messa in discussione. Ma un tale timore non è fondato perché una conferenza nella quale tutti i problemi saranno largamente discussi tra i rappresentanti dei partiti fratelli non potrebbe portare un attacco all'indipendenza o all'autonomia dei partiti. [...] Rispettando l'indipendenza e l'autonomia di ogni Partito, è tuttavia necessario assicurare, sul piano internazionale, l'unità d'azione dei differenti partiti comunisti sugli obiettivi essenziali definiti in comune, ciò che presuppone una linea unica del movimento comunista mondiale nella lotta contro l'imperialismo, per la pace, l'indipendenza nazionale, la democrazia e il socialismo”.

tra elementi comuni e fattori divergenti, la sacralizzazione del mito di Maurice Thorez e di Palmiro Togliatti nel comunismo italiano e francese deve essere considerata parte integrante della dialettica tra i due partiti fratelli sull'unità del movimento comunista internazionale e sul ruolo dei partiti comunisti nei paesi capitalisti dell'Europa occidentale.

Conclusioni

Nella sua analisi comparata del comunismo italiano e francese, Marc Lazar ha osservato che “nella partitura musicale” scritta per l'insieme del movimento comunista internazionale “il Pcf si colloca nell'allegro vivace, il Pci è incline all'allegro moderato”²⁴².

Si tratta di una metafora valida anche per il mito di Palmiro Togliatti e di Maurice Thorez nella propaganda politica del comunismo italiano e francese, a condizione di modulare le diverse fasi della strategia comunicativa dei due partiti dagli anni trenta agli anni sessanta.

In una prospettiva di lungo periodo, la stagione dei Fronti Popolari costituisce un laboratorio di grande importanza per la propaganda politica dei partiti comunisti nell'Europa occidentale, con la sperimentazione di un rapporto innovativo tra l'universo simbolico del movimento comunista internazionale e i linguaggi del cinema nella fondazione del mito di Maurice Thorez.

L'esperienza del gruppo Cine Liberté pour le parti communiste, con cineasti e fotografi come Jean Renoir e Henri Cartier Bresson impegnati a sostegno del Fronte Popolare, e l'esempio del film di Louis Daquin *Les lendemain qui chantent* prodotto

²⁴⁰ Cfr. *Il testo integrale dell'ultimo scritto di Togliatti a Yalta. Promemoria sulle questioni del movimento operaio internazionale e della sua unità*, in *Rinascita*, n. 35, 5 settembre 1964, pp. 1 - 4.

²⁴¹ Cfr. W. Rochet, *La pensée de Maurice Thorez guide nos combats. Discours à l'inauguration de l'Ecole Maurice Thorez*, (3 octobre 1964), Paris, 1964, pp. 25 - 26.

²⁴² Cfr. M. Lazar, *op. cit.*, p. 73 - 77.

in Francia nel 1946 sono sicuramente rintracciabili nel lungometraggio realizzato nel 1949 da Basilio Franchina e Carlo Lizzani *Togliatti è ritornato*, segnando il momento autenticamente fondativo del mito di Palmiro Togliatti nella propaganda politica del comunismo italiano.

Mentre la distinzione tra l'allegro vivace del comunismo francese e l'allegro moderato del comunismo italiano è confermata dalla diversa intensità del culto della personalità di Maurice Thorez e di Palmiro Togliatti tra stalinismo, democrazia nuova e popolare e democrazia progressiva, la dialettica tra i due partiti all'indomani dell'invasione sovietica dell'Ungheria sull'unità del movimento comunista internazionale e sulle tendenze del capitalismo europeo conduce a una inversione di tendenza nel registro comunicativo del Pci e del Pcf.

Sostenitore della tesi della pauperizzazione assoluta e relativa dei lavoratori in regime capitalista e sconfitto dall'avvento al potere di De Gaulle, negli anni sessanta il Pcf tende a riprodurre nella propaganda e nel mito di Maurice Thorez le parole d'ordine della difesa della democrazia, dell'identità di partito e della fedeltà di campo alla leadership sovietica.

Maggiormente aperto alle dinamiche del miracolo economico e inizialmente favorevole all'ingresso del partito socialista nell'area di governo, il Pci innesta nel mito di Palmiro Togliatti i linguaggi della televisione di massa e del marketing televisivo, dando prova di inventiva comunicativa e propagandistica.

La differenziazione in atto tra la comunicazione politica del comunismo italiano e francese è sancita dalla battaglia ingaggiata dai due partiti fratelli sull'unità del movimento comunista internazionale attorno all'Unione Sovietica e sul policentrismo e l'unità nella diversità del movimento comunista internazionale, proprio nelle giornate delle celebrazioni funebri e della definitiva sacralizzazione del mito di Maurice Thorez e di Palmiro Togliatti nell'identità, nelle autorappresentazioni e nell'immaginario collettivo dei comunisti italiani e francesi.

L'estensione di un approccio comparato alle biografie di Palmiro Togliatti e di Maurice Thorez sul terreno della comunicazione e della propaganda politica può allora contribuire a far avanzare lo studio sul comunismo italiano e francese nel movimento comunista internazionale attraverso il ricorso a fonti iconografiche e audiovisive, generalmente trascurate dagli storici anche nei lavori dedicati a Luigi Longo e Waldeck Rochet, Enrico Berlinguer e Georges Marchais²⁴³.

L'apertura degli archivi della direzione del Partito comunista francese in corso dal 2005 e la raccolta di fonti iconografiche e audiovisive realizzate negli ultimi anni in Italia e in Francia possono peraltro costituire una occasione da non perdere per abbattere le barriere ancora presenti tra la storia politica in senso stretto e la storia della comunicazione e della propaganda politica²⁴⁴.

²⁴³ Cfr. A. Agosti e altri, *Luigi Longo, la politica e l'azione*, Editori Riuniti, Roma, 1992; J. Vigreaux, *Waldeck Rochet. Une biographie politique*, La Dispute/Snédit, Paris, 2000; F. Barbagallo, *Enrico Berlinguer*, Carocci, Roma, 2006; S. Pons, *Enrico Berlinguer e la fine del comunismo*, Einaudi, Torino, 2006; T. Hofnung, *Georges Marchais*, L'Archipel, Paris, 2001.

²⁴⁴ Cfr. Archives Départementales de la Seine - Saint - Denis, *Archives du Parti communistes français (1921-1994)*, Conseil Général de la Seine - Saint Denis, 2005.

Un serrato confronto interdisciplinare sulla storia del comunismo italiano e francese nel movimento comunista internazionale e nella sinistra europea potrà far avanzare ulteriormente la riflessione storiografica sui partiti comunisti nei paesi capitalisti dell'Europa occidentale, con una nuova attenzione al rapporto tra l'elaborazione delle strategie politiche e la loro capacità di prendere corpo e anima nella sfera sociale attraverso la comunicazione e la propaganda politica.

Un nuovo cantiere di ricerca tra storia, scienze politiche e studi sociali può dunque dirsi aperto, con la scommessa di riuscire a superare gradualmente il dibattito tra gli addetti ai lavori per rispondere al bisogno di una narrazione della politica capace di parlare alla mente e al cuore dei cittadini nell'attuale ridefinizione delle identità dei partiti politici del continente europeo.

Gli anni della censura: il caso Lizzani

*Antonio Medici**

In libertà vigilata

25 aprile 1945: cacciati via nazisti e fascisti, si apriva finalmente per l'Italia una stagione di democrazia e di libertà, che per il cinema, però, fu di breve durata. Non fecero a tempo di assaporarne il gusto, i nostri migliori registi, che già gli alfieri di un nuovo conformismo cominciarono ad affilare... le forbici.

Nell'ottobre di quell'anno, al teatro Quirino di Roma si tenne il primo festival cinematografico dell'Italia libera, con in programma, tra l'altro, *Roma città aperta* di Roberto Rossellini. Si annunciava l'esperienza neorealista, che pur tra le macerie lasciate dalla guerra – Cinecittà ospitava gli sfollati, i mezzi tecnici depredati e trasferiti al Nord – trasse alimento dallo spirito della Resistenza e trovò la forza di realizzare opere di grande novità, che diedero al nostro cinema prestigio internazionale.

Il 5 dello stesso mese, il governo italiano, cui partecipavano tutti i partiti del Comitato di liberazione nazionale, abrogò molte delle disposizioni legislative sul cinema adottate dal fascismo, tra cui la censura preventiva sui soggetti dei film. Ma non abolì il “Regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche” del 24 settembre 1923, in base al quale, previo esame di un'apposita commissione, veniva autorizzata la circolazione dei film sia per il mercato nazionale, sia per l'esportazione all'estero. In sede di esame, i film potevano incorrere in una nutrita casistica di proibizioni, tra cui «la rappresentazione di scene offensive del pudore, della morale, del buon costume e della pubblica decenza; di fatti contrari alla reputazione e al decoro nazionale e all'ordine pubblico, o che turberebbero i rapporti internazionali; di soggetti offensivi del decoro e del prestigio delle istituzioni e autorità pubbliche, del regio esercito e della regia armata, o comunque offensivi dei privati cittadini, e che costituiscano l'apologia di un reato e incitamento all'odio tra le classi sociali»; inoltre, l'articolo 14 dello stesso “Regolamento” consentiva all'autorità preposta di richiamare, quando volesse, i film che avevano già ottenuto il nulla-osta di circolazione e di sottoporli a un nuovo esame «sia di propria iniziativa, sia a seguito di reclamo di autorità, di enti pubblici, di privati o a istanza di rappresentanze diplomatiche». Strano a dirsi, ma fu proprio il governo sostenuto dai partiti antifascisti a mantenere in vigore lo strumento della censura.

Della questione si discusse anche in seno all'Assemblea costituente, e il risultato fu – a parere di Argentieri – «un imperfetto coordinamento fra gli articoli relativi alla libertà di espressione»²⁴⁵ inseriti nella carta costituzionale: mentre il 33 proclama che «l'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento», il 21 fissa

* *Critico cinematografico e saggista, consigliere d'amministrazione della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.*

²⁴⁵ Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 65.

i limiti della libertà d'espressione, vietando le manifestazioni «contrarie al buon costume», nei confronti delle quali la legge interviene per «prevenire e reprimere» (formulazione dell'on. Moro). In ogni caso, osserva Argentieri, queste indicazioni non consentivano l'esercizio di quell'estesa casistica censoria appena ricordata, e che invece venne mantenuta per più di un decennio, fino al 1962, in violazione della carta costituzionale.

Del resto, la stessa Assemblea costituente istituì, con la prima legge sul cinema del dopoguerra (16 maggio 1947, n. 379), un Ufficio per la cinematografia presso la Presidenza del Consiglio dei ministri, con il compito di distribuire provvidenze economiche alla produzione e di concedere il nulla-osta per la proiezione in pubblico dei film, secondo le norme di quello stesso "Regolamento" del 1923 già in vigore. La legge prevedeva in sovrappiù anche la facoltà (cioè la decisione "volontaria") del produttore di sottoporre le sceneggiature all'Ufficio per un'approvazione preventiva. Si gettavano così le basi di quel meccanismo di ricatto verso il cinema italiano, per cui il governo da un lato concedeva sostegno economico a un'industria che ne aveva estremo bisogno dopo le distruzioni della guerra, ma dall'altro interveniva pesantemente, attraverso la censura, per condizionarne la direzione di sviluppo. Un meccanismo che faceva tornare indietro le lancette della storia agli anni del regime. Non a caso, nel nuovo Ufficio per la cinematografia, che si insediò in via Veneto a Roma e che fu presieduto per primo dal democristiano Cappa, riapparvero facce note, a cominciare dal direttore generale Nicola De Pirro, ex squadrista e sciarpa littoria, ex segretario generale dell'Anfis (Associazione nazionale fascista delle industrie dello spettacolo).

Espulse le sinistre dal governo – che a dire il vero non è che avessero battagliato molto per difendere la libertà d'espressione –, e dopo le elezioni del 1948, che assicurarono un'ampia vittoria alla Democrazia cristiana, questo quadro normativo trovò un'ulteriore sistemazione con la legge Andreotti (29 dicembre 1949, n. 958), il quale ricoprì la carica di sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei ministri con delega allo spettacolo fino al 1953. Con essa, il produttore che avesse aspirato a un aiuto dallo Stato (cioè quasi tutto il cinema italiano), sarebbe stato costretto a passare per via Veneto, dove erano ubicati gli uffici del sottosegretario:

«1) per ottenere un finanziamento; 2) per esibire preventivamente il soggetto del film, il piano finanziario e di lavorazione nonché l'elenco del personale tecnico ed artistico con le relative mansioni, sotto la pena di essere escluso totalmente o parzialmente dal contributo statale; 3) per ottenere il nullaosta di circolazione in pubblico; 4) per avere il permesso di eventuale esportazione all'estero del film stesso»²⁴⁶.

A tirar le somme, l'effetto combinato delle pressioni censorie e delle modalità con cui venne esercitato il sostegno pubblico fece piombare sul cinema italiano, per tutti gli anni Cinquanta e oltre, una pesante cappa di divieti, "raccomandazioni", impedimenti, pastoie, che non solo ebbero il loro peso nello spegnere lo slancio

²⁴⁶ Lorenzo Quaglietti, *Storia economico politica del cinema italiano. 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 67.

neorealista, ma furono di intralcio anche allo stesso sviluppo commerciale del settore cinematografico.

Difficile sfuggire

Quando Carlo Lizzani sul finire degli anni Quaranta esordì alla regia, si trovò a fare i conti con la censura fin dal suo primo film documentario, *Togliatti è ritornato* (1948), firmato insieme con Basilio Franchina. Visto il suo impegno nel movimento neorealista, e la sua militanza comunista, non poteva andare altrimenti. Il film, prodotto direttamente dal Pci, è la cronaca della giornata del 26 settembre 1948, quando Togliatti, dopo la degenza in ospedale per l'attentato subito, torna a parlare al popolo comunista nel corso di una festa dell'«Unità» a Roma. Le immagini mostrano prima il grande corteo che attraversa la città, con le rappresentanze di tutte le Federazioni comuniste italiane, e poi il comizio di Togliatti al Foro italico, dove si svolge la festa. Il sonoro è composto da un commento parlato scritto da Felice Chilanti e dall'incisione fonografica del discorso del leader comunista.

Il nulla-osta venne concesso dagli uffici il 12 gennaio 1949, ma rilasciato in copia per la circolazione del film solo tre anni dopo, il 28 aprile 1952. Con esso si pretese la soppressione sia di alcuni passi del commento («tutto un popolo che ha deciso di dimenticare l'altro stato, quello dei questori e della celere, e di vivere tutte queste [...]»²⁴⁷ il suo stato, quello della sua libertà»; «vi si annidano i sociali traditori e democristiani, giornali e agenti vari dell'imperialismo straniero»), sia di alcune scene di repertorio montate sul discorso di Togliatti, e ritenute «estrane» al documentario: le cariche della celere, le immagini del Presidente del consiglio (De Gasperi) e del Ministro dell'interno (Scelba); le testate di alcuni quotidiani con titoli come «Piombo per i comunisti», «La bomba atomica su Mosca», «L'Italia non può restare neutrale». Secondo quanto ricorda Lizzani²⁴⁸, di fronte alle richieste di tagli, in questo come in altri casi, Giancarlo Pajetta, responsabile della propaganda del Pci, chiamava direttamente Giulio Andreotti e avviava una sorta di trattativa. E' da presumere, perciò, che l'intervento censorio fosse stato all'inizio ancor più pesante, e che il nulla-osta infine ottenuto fosse il frutto di compromessi.

Togliatti è ritornato traduce in discorso audiovisivo la linea politica di un partito che vuole mostrarsi profondamente radicato nell'identità nazionale (le federazioni regionali del Pci inscenano, nel corteo, tradizioni e costumi locali), evidentemente in contrapposizione all'accusa di essere l'agente di una potenza straniera (l'Urss); un partito che vuole accreditarsi come forza pacifica, ordinata e compatta, contro cui si scatena l'odio degli avversari, i quali vengono così additati non solo come fomentatori del gesto che ha messo a repentaglio la vita di Togliatti, ma anche seminatori di discordia e di conflitto contro tutto il popolo italiano. E' su

²⁴⁷ Parola illeggibile. Il nulla-osta alla circolazione di *Togliatti è ritornato* è tra il materiale di corredo cartaceo collegato alla copia del film depositata presso la Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Presso la stessa Fondazione sono conservati anche i documenti relativi a *I fatti di Modena, Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato, Modena, una città dell'Emilia rossa*.

²⁴⁸ In una conversazione raccolta da chi scrive. Alla stessa fanno riferimento le dichiarazioni di Lizzani riportate più avanti, se non vi sono altre indicazioni.

questo secondo aspetto che interviene la censura, tra l'altro facendo riferimento a quel passo del "Regolamento" del 1923 in cui si vieta l'«incitamento all'odio tra le classi sociali»: si rimuove così da immagini e commento la "guerra fredda" tra le maggiori forze politiche dell'epoca, che nelle piazze, nei comizi e nella stampa era tutt'altro che "fredda", con manifestazioni, scioperi, azioni di lotta duramente represses anche nel sangue.

Infatti, quando la Libertas Film (casa di produzione collegata al Pci) presentò alla commissione di censura *I fatti di Modena*, girato da Lizzani²⁴⁹ subito dopo l'eccidio di sei operai della fabbrica Orsi, sui quali la polizia aveva sparato il 9 gennaio 1950 nel corso di una manifestazione di sciopero, il nulla-osta venne concesso (il 6 marzo dello stesso anno) a patto di «limitare la proiezione alla parte che ha inizio con l'uscita delle salme dall'ospedale [fino] alla fine del discorso di Togliatti». Lizzani ricorda, in una video-testimonianza realizzata dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, che il film si apriva con una serie di inquadrature sulle strade che erano state teatro del massacro: i punti di vista scelti e i movimenti della macchina da presa confutavano la versione data dai responsabili delle forze dell'ordine, i quali avevano dichiarato che essendo i manifestanti in prossimità di travolgerli, si erano visti costretti a sparare. Il regista, evidentemente sulla base delle testimonianze raccolte tra gli stessi operai, ricostruiva un altro scenario, in cui la polizia aveva aperto il fuoco quando il corteo era ancora lontano e per nulla in grado di minacciare fisicamente le sue postazioni. Questa la parte che venne tagliata dal film, che doveva avere il carattere di intervento immediato di "controinformazione". Nelle immagini superstiti, vi è il dolore composto della folla che accompagna i funerali degli operai uccisi, a testimonianza del comportamento responsabile di una forza politica che è lungi dall'abbandonarsi alla rabbia o alla ribellione incontrollata.

Sud e Nord

Nel dicembre del 1949, il Pci organizzò le "Assisi per la rinascita del Mezzogiorno" a Salerno, Crotone, Bari e Matera, grandi appuntamenti collettivi cui parteciparono i massimi dirigenti del partito e che chiamarono a raccolta in assemblee pubbliche contadini, braccianti, operai e ceti medi con l'intento di denunciare le condizioni di miseria in cui versava la gran parte delle regioni meridionali, ma anche per prospettare il riscatto grazie al protagonismo delle forze progressiste e del lavoro. Dalle immagini girate nel corso di quella iniziativa e nelle località più significative dell'Italia meridionale, nacque *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*, uno dei documentari più vigorosi di Lizzani, in cui il regista si smarca in parte dagli accenti della propaganda per dare concretezza alla denuncia appassionata di condizioni di vita che offendono la dignità umana. La sua macchina da presa entra nelle grotte dei Sassi di Matera, dove convivono uomini e animali, inquadra i bambini seminudi che non hanno ancora diritto all'istruzione nei vicoli dei paesini pugliesi e lucani o nei bassi di Napoli, gli sfollati che ancora vivono tra le macerie

²⁴⁹ Dopo *Togliatti è ritornato*, il regista iniziò a lavorare a un documentario promosso dalla Federterra sulla riforma agraria, dal titolo *Riscatto della terra* (1949), che però non fu portato a termine.

della guerra, i campi incolti e abbandonati, e contrappone a tutto questo lo spirito nuovo che nasce dalle forze del lavoro, impegnate a sottrarre il destino del Sud alla rassegnazione e alla dimenticanza dello Stato italiano. Il film passò al vaglio della censura il 7 aprile 1950, che ne eliminò le scene di occupazione delle terre e la frase del commento, scritto da Mario Alicata, in cui si diceva che «nelle assemblee preparatorie convocate in ogni fabbrica, in ogni rione, in ogni villaggio, non soltanto sono stati raccolti in quaderni di rivendicazione i bisogni che assillano le popolazioni meridionali ma è stato anche riconfermata l'esigenza di non fermarsi alla denuncia pura e semplice e di passare dalla denuncia all'azione».

Come già abbiamo notato, ogni pur piccolo ma preciso riferimento ai conflitti e alle azioni di lotta contro le ingiustizie presenti nella società italiana di quegli anni impensieriva i censori, che con vigile attenzione degna di miglior causa intervenivano a tagliare. Trattamento riservato anche a *Modena, una città dell'Emilia rossa* (nulla-osta del 19 aprile 1950)²⁵⁰, in cui Lizzani fa il ritratto di una città che rinasce dalle distruzioni della guerra, consapevole della sua storia recente e lontana e proiettata verso un futuro di efficienza e ammodernamento. Il film perse le parole: «i braccianti senza terre spinti dalle miserie occupano le riserve di caccia. Sotto i loro colpi vigorosi cedono i privilegi che sono di ostacolo alla produzione». I colpi vigorosi sono rimasti però nelle immagini, che si riferiscono a uno dei tanti scioperi alla rovescia che si facevano in quegli anni, con i braccianti che tagliano via arbusti ed erbacce dalle terre lasciate all'incoltura dai latifondisti.

L'immagine dell'Italia che ci consegnano i primi documentari di Lizzani è quella classica di un paese diviso tra un Sud drammaticamente arretrato e regioni del Nord slanciate verso uno sviluppo moderno, in cui il Pci si propone come agente di progresso, con un progetto di direzione e di governo, coerentemente con la linea togliattiana che tende ad accreditare il Partito comunista come forza politica che eredita e rilancia in avanti la migliore tradizione della cultura nazionale.

Il commento non sfugge alla retorica tipica della propaganda di sinistra in quegli anni, una propaganda "ingenua", nel senso di scopertamente tale, non solo se vista con gli occhi di oggi, ma anche se confrontata con quella molto più "insinuante" dei film coevi prodotti dai Comitati civici di Luigi Gedda per la Democrazia cristiana, che avevano fatto tesoro della consulenza degli esperti americani arruolati per la campagna elettorale del 1948²⁵¹. Le immagini, a loro volta, enfatizzano da un lato la massa popolare, il protagonista collettivo operaio e contadino, dall'altro i dirigenti del Pci, Togliatti sopra tutti, ma anche Di Vittorio e Longo; il montaggio si incarica di giustapporre i primi piani (trascelti anche tra i volti anonimi della gente comune) e i campi lunghi affollati, a suggellare la saldatura tra i capi e i militanti, o la fusione dei singoli nel corpo collettivo. Ma accanto a tali procedimenti retorici, questi film mostrano un'adesione schietta alla materia affrontata e un andamento "narrativo" spedito, essenziale, senza troppe lungaggini. Tra l'altro, c'è in essi un aspetto molto moderno, ed è il rigore con cui Lizzani cerca

²⁵⁰ Il film ebbe circolazione anche con il titolo *Via Emilia km 145*, probabilmente per ragioni di censura.

²⁵¹ Tra l'altro, in molti dei film prodotti dai Comitati civici si "denunciava" la propaganda di sinistra con molta efficacia, ricorrendo a procedimenti parodistici, iperbolici, etc. di notevole modernità.

di dare all'immagine il carattere di *documento*, proprio perché la denuncia abbia forza, si manifesti la qualità ostensiva dell'inquadratura, sia che essa si riempia di grandi masse, sia che si fermi sui corpi segnati dalla miseria.

Strategie per sottrarsi a un clima soffocante

In realtà, più che le singole sforbiciate date qui e là, è il sistema complessivo della censura a tenere sotto pressione il cinema italiano in quegli anni. E' lo stesso Lizzani a sottolinearlo in un articolo apparso su «Cinema» il 15 aprile 1949, con il titolo *Pericoli del conformismo*²⁵², dove egli metteva in guardia da uno stato di cose in cui poteva farsi strada il ripiegamento dei cineasti dalle posizioni di avanguardia del neorealismo. Ricordando il caso di *Gioventù perduta* di Germi, che l'anno prima la commissione di censura avrebbe voluto bocciare e che fu salvato grazie alla mobilitazione di registi e intellettuali, Lizzani notava che proprio in quel momento i produttori avevano cominciato a sostenere che in fondo il pubblico era stanco di storie drammatiche, di solitudine e miseria, e che era necessario finalmente voltar pagina. Insomma, si presentavano le condizioni perché si saldassero gli interessi degli ambienti culturalmente più retrivi con quelli dei produttori cinematografici, che «detenendo il denaro, dispongono effettivamente della possibilità di *censurare* la nostra produzione, *scartando* “a priori” certi soggetti, bocciando “a priori” certe iniziative», influenzando con consigli e suggerimenti i cineasti. E questi ultimi, per contraccollo, rischiavano di cadere nelle pastoie di un nuovo conformismo, per effetto dell'auto-censura e delle sirene del mercato; di fronte a questi pericoli, Lizzani invitava i registi a raddoppiare l'impegno per il rinnovamento preso non casualmente alla fine della guerra e semmai ad approfondire quella ricerca della verità sul proprio paese e su se stessi che era appena all'inizio.

Le preoccupazioni del regista erano tanto fondate che per realizzare il suo primo lungometraggio, *Achtung! Banditi!* (1951) non si avvalse di un produttore in senso tradizionale, ma di una Cooperativa spettatori produttori cinematografici, nella cui costituzione fu coinvolto da Giuliani G. De Negri (che era stato comandante partigiano) e Giuseppe Virgilio Dagnino, animatori di un cineclub a Genova. Lizzani vi si era recato per presentare il suo *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*, e i due, dopo molte insistenze nei mesi successivi, lo avevano convinto a dirigere un film sulla Resistenza.

Nell'immediato dopoguerra, esperimenti di produzione al di fuori dei canali “professionali” erano già stati fatti, non solo per il cinema documentario, ma anche per alcuni film di finzione, come *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano e *Caccia tragica* (1946) di Giuseppe De Santis, tutti e due prodotti dall'Anpi. I risultati, dal punto di vista commerciale, non erano stati esaltanti, poiché alle pellicole non fu consentito il pieno accesso alla distribuzione nelle sale. Ad entrambe le esperienze aveva preso parte Lizzani come sceneggiatore e interprete. Il collegamento con esse era anche assicurato da Giorgio “Geo” Agliani, capo partigiano nelle Brigate Garibaldi, che aveva organizzato la produzione dei due film

²⁵² Ora in Carlo Lizzani, *Attraverso il Novecento*, Roma, Scuola nazionale di cinema/Lindau, 1998, pp. 61-64. Corsivi dell'autore.

e che era il referente a Roma della Cooperativa. Imbarcarsi in una esperienza di produzione indipendente assicurava certamente la possibilità di mettere in cantiere un progetto che avrebbe trovato scarso ascolto tra le case di produzione cinematografiche e un sicuro rifiuto del credito statale, ma aveva allo stesso tempo ampi rischi economici. Il programma della Cooperativa, però, era ambizioso e innovativo, poiché cercava il sostegno culturale e materiale del film da fare tra il suo stesso potenziale pubblico, attraverso una campagna fatta di riunioni, dibattiti pubblici, incontri, in cui fu lanciato il suo finanziamento popolare²⁵³. L'esito dell'impresa fu positivo, tanto che *Achtung! Banditi!* fu uno dei migliori incassi della stagione 1951-52.²⁵⁴

Il film racconta un episodio di lotta partigiana a ridosso dell'inverno del 1944, quando un gruppo di resistenti compie una spedizione a Genova per procurarsi delle armi, ma la fabbrica nella quale sono nascoste, a causa delle agitazioni operaie, viene occupata dai tedeschi. Nel corso della notte, partigiani e lavoratori prendono il controllo dell'edificio, nascondono i pezzi più importanti dei macchinari che i tedeschi vogliono trasferire in Germania e, dopo una cruenta battaglia, riescono a riprendere la strada della montagna. Alcuni compagni cadono negli scontri, ma altri si uniscono a loro nella lotta per la libertà.

Dalle carte conservate nell'archivio privato di Lizzani, si evince che gli autori si avvalsero della facoltà prevista dalla legge Andreotti di sottoporre la sceneggiatura del film agli uffici del sottosegretario allo spettacolo, al fine di ottenere una valutazione preventiva dell'opera ed evitare noie per il rilascio del nulla-osta a film ultimato. Vi è tra esse un documento, datato 5 febbraio 1951, di notevole interesse per più di un motivo. E' una relazione molto dettagliata sulla sceneggiatura, di cui non è dato sapere l'estensore²⁵⁵; da essa si possono ricavare le modifiche apportate al film su "consiglio" degli uffici, le motivazioni addotte e, non ultimo, un certo acume critico nella disamina della sceneggiatura.

Rispetto al film ultimato, una sola è la sequenza di rilievo che viene soppressa: Domenico (arruolatosi tra gli alpini per poter tornare in Italia da un campo di concentramento nazista) si reca con alcuni compagni presso la fabbrica occupata dai tedeschi, per chieder loro di lasciar uscire la sorella Anna (Ggina Lollobrigida). I nazisti allontanano gli alpini in malo modo, mentre un gruppo di donne, familiari degli operai costretti in fabbrica, li prende di petto, insultandoli, sputandogli addosso, malmenandoli e disarmandone uno. Un tale trattamento di uomini che vestivano la

²⁵³ Le singole quote erano offerte al prezzo di 500 lire. Alla Cooperativa, fondata con il sostegno dell'Anpi, aderirono, oltre agli autori, alcuni interpreti e tecnici del film, singoli cittadini, ma anche categorie sindacali e la stessa Lega delle cooperative, che versarono quote più corpose. La promozione del progetto fu appoggiata da nomi illustri del cinema italiano (tra i quali, Checchi, Girotti, De Santis, Visconti), mentre Pajetta, responsabile della propaganda del Pci, ottenne una sostanziosa somma per la prevendita del film in alcuni paesi dell'Est. Cfr. Gualtierio De Santi, *Carlo Lizzani*, Roma, Gremese, 2001, pp. 16-17.

²⁵⁴ Cfr. Carlo Lizzani, *Film senza ricette*, in «L'Unità», 26 gennaio 1952, ora in *Id.*, *Attraverso il Novecento*, cit., pp. 64-66.

²⁵⁵ Il documento è intestato «Presidenza del Consiglio dei ministri – Divisione generale dello spettacolo – Divisione produzione cinematografica», e reca il titolo «Revisione cinematografica preventiva. Appunto».

divisa dell'esercito italiano non poteva essere tollerato dalla censura. Appare invece mutilata nella parte iniziale la sequenza in cui un tranviere in sciopero è braccato a colpi di mitra dai fascisti: nel film, infatti, si vede un uomo fuggire sul greto del fiume, dove viene raggiunto dai colpi dei due assalitori, uno dei quali è poi ucciso dai partigiani. Eliminata anche la scena in cui un medico opera clandestinamente il commissario ferito, ma questo taglio è probabilmente dovuto a ragioni di ritmo narrativo. Viene modificata la morte dell'ingegnere, che in sceneggiatura si fa saltare in aria piuttosto che consegnarsi ai tedeschi, mentre nel film muore impiccato a una gru insieme con l'operaio Marco; quest'ultimo, in sceneggiatura, faceva la stessa fine, ma per mano delle brigate nere. Meno peso ha nel film, rispetto al progetto iniziale, il tema dell'amore tra il commissario politico (Giuliano Montaldo) e Anna, solo accennato nel finale, e uno sviluppo più rapido l'episodio che determina il passaggio di Domenico nella file partigiana.

«Se questo film fosse uscito subito dopo la liberazione – si legge nella parte della relazione intitolata “Giudizio” – avrebbe potuto testimoniare, sia pure in forma parziale, certi aspetti della nostra guerra di liberazione, documentando l'apporto dei partigiani comunisti e del popolo minuto in genere (operai, contadini, umili donne, etc.) alla conquista della libertà democratica. Ora, a distanza di tanti anni da tali eventi e con situazioni radicalmente mutate in campo internazionale, il lavoro, che non ha il freddo distacco delle documentazioni storiche ma che vive su motivi di calda e appassionata fantasia, si ammantava volontariamente od involontariamente (ma noi propendiamo per il primo senso) di spunti di polemica politica che scaturiscono dallo stesso racconto cinematografico». Il relatore manifesta il suo disappunto anche di fronte al fatto che «non c'è episodio, non c'è parola di umanità che lasci intendere, anche negli spasimi della morte, la possibilità di una conciliazione futura fra i due blocchi in lotta»; inoltre, anche se non viene dichiarata esplicitamente l'appartenenza politica del gruppo partigiano, vi sono abbondanti indizi che essi siano comunisti, e perciò il film manifesta «un'impostazione ed un carattere di polemica di parte, se non di partito». Analogamente a *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano – si argomenta ancora nella relazione – *Achtung! Banditi!* in definitiva «intende attribuire ancora una volta il riscatto e la liberazione del popolo italiano a un moto rivoluzionario» di ispirazione comunista, che trascina le masse alla conquista di idee democratiche, mentre «la borghesia viene raffigurata come assenteista, spregiudicata, cinica, con sfumature di doppio giuoco, come avviene nella figura del diplomatico o della donna adultera, oppure più o meno al rimorchio delle idee insurrezionali, come avviene nel personaggio dell'ingegnere, amico degli operai, o del medico che opera clandestinamente il commissario ferito». Ad aggravare la situazione c'è poi il fatto che «il lavoro insiste fortemente sui temi della guerra civile, presentando italiani contro italiani», tanto che «si ha la sensazione che una frattura irrimediabile si sia ormai verificata nel popolo italiano». L'estensore della relazione fa quindi notare come «lo spettacolo penoso di una guerra fratricida» sia «dannoso in questo momento alla formazione di una coscienza unitaria italiana e lesivo verso l'estero del nostro prestigio di popolo civile», e come il film presenti «un richiamo all'armamento individuale su di un piano rivoluzionario» che non giova a «quel

voluto disarmo dei cittadini per trasferire la difesa su di un piano organizzato, in senso nazionale, da parte dello Stato».

«Tutti questi motivi – conclude l'estensore – ci portano ad esprimere ampie riserve sulla opportunità di una realizzazione del genere nel momento attuale, sia per i riflessi interni, in quanto il lavoro contrasta con una auspicabile pacificazione e distensione degli animi, sia per i riflessi esterni, in quanto il film ripropone, in tutta la sua asprezza, l'odio contro i tedeschi che faticosamente si cercano di inserire nel quadro di un'Europa riorganizzata democraticamente». Consiglia quindi di tagliare le scene dell'impiccagione dell'operaio da parte dei fascisti e quella del maltrattamento degli alpini, e di attenuare le figure del diplomatico e dell'adultera, anche se questi suggerimenti, fa notare, non modificano di molto l'impostazione del film.

Dagli ampi stralci riportati, si vede bene che le motivazioni addotte a giustificare gli interventi censori erano di natura squisitamente politica. E infatti l'ufficio di De Pirro, dopo aver sentito anche il parere del Ministero degli esteri e del Ministero degli interni, rispose alla Cooperativa il 2 maggio 1951, non concedendo «il suo preventivo benessere» alla realizzazione del film, e anzi facendo presente «le sue più ampie riserve circa il rilascio del nulla-osta di proiezione in pubblico». Gli autori, intanto, erano andati avanti nella realizzazione, boicottati anche dall'esercito, che non aveva prestato né armi né divise. Parallelamente, avevano inoltrato il 17 luglio 1951 una nuova richiesta di esame della sceneggiatura, probabilmente con le modifiche suggerite: su questo documento, in una nota manoscritta, si legge che l'opera è già stata ultimata e che «si è d'accordo con Agliani che ci farà vedere il film al primo montaggio, se sarà necessario. Nell'attuale edizione molte scene – che fornivano motivi di rilievo – sono state eliminate o attenuate». Giorgio Agliani, come si è detto, era il referente della Cooperativa a Roma, ed è da presumere che seguisse tutte le pratiche burocratiche con la Presidenza del consiglio. Dalla nota si evince anche che i contatti con i funzionari erano costanti e che questi, al di là delle carte bollate, si spingevano anche a visionare le pellicole prima del passaggio ufficiale per la commissione di revisione che avrebbe rilasciato il nulla-osta. Evidentemente, chiunque si mettesse sulla strada di realizzare un film, era costretto a tenere in debito conto i loro consigli, per non incorre in bocciature al momento del nulla-osta, che avrebbero comportato non pochi danni economici.

«L'indice dei film» del Centro cattolico cinematografico, che svolgeva un fondamentale ruolo di orientamento per il vasto circuito delle sale parrocchiali e il pubblico cattolico, sconsigliò la visione di *Achtung! Banditi!* per le «scene di brutale violenza»²⁵⁶ in esso contenute. Inoltre, l'Ufficio per la cinematografia negò il nulla-osta per l'esportazione all'estero della pellicola per ben cinque anni. A parere di Lizzani, questa decisione fu presa non solo perché si voleva cancellare il tema della guerra civile e rimuovere il passato fascista, ma anche per scoraggiare l'iniziativa indipendente della produzione cooperativistica, che non passando per i finanziamenti statali era più difficilmente controllabile. Nonostante tutto, la prima esperienza della Cooperativa ebbe complessivamente un esito positivo, e Lizzani si accreditò come uno dei cineasti più promettenti tra i giovani.

²⁵⁶ Cfr. Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 91.

Tra progetti bocciati e nuove iniziative

Le difficoltà, però, erano tutt'altro che alle spalle. Come ricorda lo stesso regista, in quel clima di censura preventiva non ufficiale De Pirro lo chiamò un paio di volte, chiedendogli di non insistere su certi argomenti, di fare altri tipi di film... Tanti i progetti bocciati in quegli anni, e non solo di Lizzani. La Cooperativa, ad esempio, aveva intenzione di produrre un film sulla Resistenza dei soldati italiani a Cefalonia, che però non si fece.

Un progetto che invece si concretizzò, ma con un produttore "tradizionale", fu *Ai margini della metropoli* (1952), tratto da un'inchiesta giornalistica di Mario Massimi sul caso di Lionello Egidi, un giovane romano accusato di aver ucciso e gettato in un pozzo la tredicenne Annarella Bracci. Il film subì pesanti interventi censori, tanto che Lizzani riscosse poi le «congratulazioni verbali» di De Pirro (!). Il regista, però, ebbe a dichiarare: «Di una cosa sono certo: se avessi i mezzi a mia disposizione, rifarei il film da capo, come lo avevo inizialmente progettato, impostando un problema che stava molto a cuore non solo a me, ma a tutta l'opinione pubblica, impressionata dal caso Egidi»²⁵⁷. Storia di un disoccupato che, pur essendo innocente, viene incriminato per la morte di una ragazza, e scagionato solo dopo un secondo delitto commesso dal vero colpevole, il film non riesce a fondere pienamente il melodramma e l'intento di denuncia. La censura ebbe particolare riguardo a preservare l'immagine della polizia, che aveva avuto in tutta la vicenda un comportamento tutt'altro che irreprensibile²⁵⁸. Ma le forze dell'ordine, in quegli anni, erano "intagibili" anche per le minuzie.

Dopo aver girato l'episodio *L'amore che si paga*, inserito nel collettivo *Amore in città* (1953), Lizzani avrebbe voluto realizzare con la Cooperativa spettatori produttori cinematografici un film dedicato alle condizioni di vita delle genti del Delta padano. Anche in questo caso, gli uffici governativi intervennero a sconsigliare e l'impresa non partì. Il soggetto, dal titolo *Gli uomini del fiume*, scritto con Chilanti e Sartarelli, fu pubblicato sulla rivista «Cinema nuovo»²⁵⁹ nella rubrica "I film che avrebbero voluto fare": attraverso le vicende di una famiglia di braccianti di Castelmasa sul Po, si ripercorrevano anni cruciali della storia italiana, dal fascismo all'alluvione del Polesine, passando per la guerra, la Resistenza e le lotte per ottenere condizioni di vita migliori.

Messi da parte *Gli uomini del fiume*, alla Cooperativa si presentò la possibilità di portare sullo schermo *Cronache di poveri amanti* (1954), tratto dall'omonimo romanzo di Vasco Pratolini. I diritti dell'opera erano stati acquistati anni prima da Sergio Amidei, il quale aveva anche steso, insieme allo stesso Pratolini, una

²⁵⁷ Ivi, p. 101.

²⁵⁸ Anna Maria (Annarella) Bracci scomparve dalla sua casa di Primavalle, quartiere periferico di Roma, il 18 febbraio 1950 e fu ritrovata morta in un pozzo di campagna il 3 marzo successivo. Lionello Egidi, detto "il biondino", fermato dalla polizia, venne trattenuto illegalmente per 15 giorni, durante i quali confessò l'omicidio, ma, trasferito a Regina Coeli, ritrattò tutto. La Corte di assise di Roma lo assolse una prima volta per insufficienza di prove nel 1952, risultando che la confessione da lui firmata gli era stata estorta mediante torture. Due anni dopo fu arrestato per molestie a un'altra ragazzina e condannato a 3 anni e 6 mesi. Nel processo d'appello per l'omicidio di Annarella, nel 1955, venne condannato a 26 anni e 8 mesi, ma nel 1957 la Cassazione annullò la sentenza ed Egidi venne scarcerato. Tornò in carcere nel 1961, accusato di molestie ad un bambino di otto anni. Condannato a 6 anni, venne definitivamente assolto nel 1966.

²⁵⁹ Cfr. Carlo Lizzani, *Gli uomini del fiume*, in «Cinema nuovo», III, 31, 15 marzo 1954, p. 153.

sceneggiatura per Visconti, che doveva dirigere il film. Lo scrittore ricorda che «non mancava altro, come si dice in gergo, che “partire”. Poi, coloro che dovevano finanziare il film cambiarono parere». Stesso esito ebbe l'interessamento di Giuseppe De Santis e di altri, poiché ogni volta mancò un «produttore che avesse del coraggio»²⁶⁰.

Il coraggio non mancò agli agguerriti soci della Cooperativa spettatori produttori: Sergio Amidei regalò i diritti del romanzo, entrando in compartecipazione come produttore; mise anche a disposizione, con il consenso di Visconti, la sceneggiatura approntata in precedenza, sulla quale Lizzani intervenne con Mida e Dagnino. Il film, insieme a *Senso*, entrò nel dibattito sul realismo critico, quale esempio di quel passaggio dalla «cronaca alla storia» auspicato da Aristarco e dal gruppo della rivista «Cinema nuovo». Fu apprezzata la galleria di personaggi che animava la popolare via del Corno a Firenze, colta negli anni dell'avvento del fascismo e della prima opposizione clandestina, per l'approfondimento dei caratteri e in quanto rilettura del passato utile a interpretare il presente.

Cronache andò in concorso al festival di Cannes, dove raccolse ampi consensi, ma su questo – ricorda Lizzani – c'è un episodio famoso «narrato da Jean Cocteau, che era presidente della giuria, a Sergio Amidei, che poi lo riferì a noi. Lo scrittore raccontò, con quella sua fantasia un po' surreale, di una notte in cui De Pirro era andato a bussare alla sua camera, si era messo in ginocchio, e aveva implorato di non premiare il film con la Palma d'oro, altrimenti in Italia i comunisti avrebbero vinto le elezioni». E così fu. L'opera ottenne comunque il Gran premio della giuria.

Quanto alla censura preventiva, il regista oggi rammenta che «ci furono problemi riguardo all'accenno all'omosessualità della signora, che già era attenuatissima, anche a causa del nostro moralismo di sinistra. Di queste cose era difficile parlare. Però c'era il romanzo di Pratolini, che era un successo internazionale, e che proprio per questo ci metteva al riparo da richieste di tagli troppo pesanti». In un intervento di poco successivo al film, Lizzani, riprendendo in considerazione criticamente certi aspetti non del tutto risolti delle *Cronache*, li addebitava anche alle pressioni ricevute: «prima di inviare il film a Cannes mi fu suggerito di mutare alcune battute del dialogo e di eliminarne delle altre. Debbo anche confessare che d'accordo con la produzione, ho ritenuto necessario non approfondire alcuni temi che sarebbero riusciti particolarmente “ostici” alla nostra troppo oculata censura»²⁶¹.

Il film non ebbe facile circolazione nelle sale italiane e oltretutto gli fu negato il visto di esportazione all'estero: gli esiti commerciali non positivi concorsero alla chiusura dell'esperienza della Cooperativa. Sulla quale però ebbe il suo peso anche l'atteggiamento ambivalente dei dirigenti del Pci: ve ne è traccia in un articolo di Massimo Mida apparso su «Cinema nuovo» nell'ambito dibattito che prese il titolo “Sciolti dal giuramento”, in cui si esaminavano i rapporti tra artisti e intellettuali da un lato, e dogmi comunisti dall'altro. Mida lamentava la scarsa attenzione del Pci all'esperienza della Cooperativa, ma allo stesso tempo sosteneva che essa si era

²⁶⁰ Vasco Pratolini, *Ho ritrovato i poveri amanti nelle cronache di Carlo Lizzani*, in «Cinema nuovo», II, 20, 1 ottobre 1953, p. 207.

²⁶¹ Carlo Lizzani, *Io approvo i fidanzati*, in «Cinema nuovo», III, 40, 1 agosto 1954, p. 64.

burocratizzata e che aveva finito per assomigliare a una qualsiasi casa di produzione cinematografica. Egli polemizzava anche con la scelta del soggetto di *Cronache di poveri amanti*, a suo dire poco popolare, e comunque non rispondente alle richieste degli spettatori soci, che volevano altre opere sulla Resistenza. A questo proposito, lo stesso Lizzani, rievocando l'esperienza della Cooperativa, che «nasceva proprio dalla necessità di poter portare avanti quei progetti che i produttori tradizionali non sostenevano», fa cenno a «una riunione in cui Togliatti sconsigliò di seguire via separate, perché se era vero che la censura interveniva con mano pesante, era altrettanto vero che, pur essendo più semplice far film indipendenti, questi poi venivano boicottati». La presa di posizione del leader comunista sugli affari del cinema era in sintonia con le sue scelte più generali, tendenti a inserire il Pci nella migliore tradizione culturale nazionale. Ne scaturì un atteggiamento per molti versi aristocratico e conservatore, che gli impedì di comprendere fino in fondo i meccanismi della cultura di massa che in quegli anni si faceva largo anche nel nostro paese. Oggi Lizzani ritiene che, pur essendo giusta l'idea che i comunisti non dovessero autoescludersi dagli ambiti culturali più importanti e prestigiosi, quella di abbandonare la Cooperativa al suo destino «fu una mossa sbagliata, perché tenerla in piedi sarebbe stato un polo di controllo della situazione, anche facendo un solo film all'anno».

Gli anni più duri

Il periodo successivo a *Cronache di poveri amanti* fu il più difficile per il regista. Il film ebbe grandi apprezzamenti e dunque molti produttori si fecero avanti con una serie di proposte, ma tutte nel segno dello spettacolo d'evasione e dell'avventura. Lizzani, al contrario, era convinto che per «gareggiare con le industrie straniere» era necessario non abbandonare le conquiste del neorealismo, ma proseguire su quella strada che aveva dato prestigio internazionale al nostro cinema, approfondendola in opere serie e di grande impegno. Tanti i progetti che si vide respingere: a una proposta della Minerva film di portare sullo schermo *L'amante di Gramigna*²⁶², l'autore, non interessato dalla passione morbosa delle pagine verghiane, ma piuttosto dal tema del banditismo, rispose con un progetto alternativo, una riduzione cinematografica da un testo di Vincenzo Padula, *Antonello capo brigante calabrese*, che non venne preso in considerazione; stesso destino ebbero le sue proposte di tradurre in film alcune opere goldoniane, così come non passarono i progetti relativi a *Cristo si è fermato a Eboli* e a *Le confessioni di un italiano*, cui pure aveva iniziato a lavorare. «Vi piace il mio cimitero?», concludeva con amara ironia il regista dopo questa carrellata di rifiuti. A quell'epoca era alle prese con la sceneggiatura di un nuovo film sulla Resistenza, appoggiato da Ferruccio Parri, che aveva intenzione di aiutare gli autori nella ricostruzione di un episodio della lotta di liberazione, quello della «prima missione radio italiana, paracadutata nel Nord durante la primavera del 1944»²⁶³. Un film che Lizzani sperava di veder realizzato per il decennale della Resistenza e che invece, anch'esso, non andò in porto.

²⁶² Film che Lizzani poi realizzò nel 1968.

²⁶³ Cfr. Edgardo Pavesi, *Quando il Nord e il Sud si parlavano di nascosto*, in «Cinema nuovo», III, 39, 15 luglio 1954, p. 25. Cfr. anche Gualtiero De Santi, *Carlo Lizzani*, cit., pp. 28-29.

Sono anni in cui la coerenza si paga a caro prezzo. Le continue pressioni dei burocrati, gli attacchi degli ambienti governativi e del vasto apparato clericale spingevano gli autori sulla via dell'auto-censura. I produttori, del resto, non è che fossero particolarmente combattivi, anche perché i successi commerciali del neorealismo erano stati modesti, ed essi non avevano molta voglia di esporsi su progetti di quel tipo. Anzi, proprio nel 1954 l'Anica varò una commissione di auto-censura, che doveva vagliare e consigliare sui film più problematici. Gli organi di stampa vicini al governo e agli ambienti di destra, come «Il Borghese» e «L'Europeo», nel corso del 1955 orchestrarono una vera e propria campagna maccartista, con liste di autori comunisti e accuse generiche contro tutto il cinema italiano di «lavorare per Togliatti». In più, la cinematografia nazionale si trovava stretta in una crisi economica dalle prospettive incerte: la legge del 1949 era arrivata a scadenza e il governo non aveva ancora chiarito se volesse prorogare e in che forma il sostegno pubblico alla produzione, e soprattutto se intendesse attenuare le ingerenze della censura, richiesta avanzata dalle forze di sinistra e da quasi tutto il mondo del cinema.

Tale il contesto in cui Lizzani riuscì a realizzare *Lo svitato* (1955), una «una specie di via d'uscita, un film che doveva essere di evasione, anche se poi non lo era. Ecco l'auto-censura, perché non potevi proprio vivere, però si potevano fare delle cose dignitose, con Dario Fo e Franca Rame. E fu già un miracolo trovare un produttore».

L'anno dopo fu varata una nuova legge sul cinema (la n. 897 del 31 luglio 1956), che confermava le provvidenze statali ancora per tre anni, poi dilazionate fino al 1965²⁶⁴. Il governo si impegnò a por mano anche alla questione della censura, ma la promessa fu onorata solo nel 1962.

Ancora un importante progetto mancato si colloca in questi anni: quello di *Simplon tunnel*, film che avrebbe raccontato il lavoro di scavo del traforo del Sempione, in cui operai provenienti da tutta Europa avevano modo di incontrarsi, solidarizzare e lottare insieme. Lizzani aveva coinvolto nell'impresa anche Giuliani De Negri ed era in vista una coproduzione con la Repubblica democratica tedesca, ma il solito De Pirro “sconsigliò” di procedere. Così come intervenne sui produttori per bloccare un documentario di lungometraggio sull'Unione sovietica, per il quale c'era stato l'interessamento di personaggi del calibro di Ponti e De Laurentiis²⁶⁵. All'inizio del 1957 si concretizzò invece il progetto di un documentario sulla Cina, che ebbe una complessa lavorazione e portò alla realizzazione di *La Muraglia cinese* (1958), uno dei risultati più interessanti di Lizzani, per saper comunicare il senso della scoperta di un mondo distante dall'Occidente, allora pochissimo conosciuto. Molti gli impedimenti burocratici che il regista si trovò ad affrontare, tra cui i tabù tradizionali fatti rispettare dalle autorità rivoluzionarie cinesi, come quelli di non mostrare le spalle nude o i piccoli piedi delle donne.

²⁶⁴ Le leggi sul cinema varate nel dopoguerra avevano una scadenza perché il sostegno pubblico all'industria cinematografica in teoria avrebbe dovuto essere transitorio, utile a farla uscire da un periodo di crisi. In realtà, esse furono prorogate di volta in volta e con la legge del 4 novembre 1965, n. 1213, divennero permanenti.

²⁶⁵ Cfr. Carlo Lizzani, *Viaggio in Oriente*, in *Attraverso il Novecento*, cit. p., 70.

In Italia, erano arrivati intanto il miracolo economico, la modernizzazione, l'aggiornamento della morale e dei costumi. L'industria del cinema risaliva la china, si erano consolidate le imprese di produttori come Ponti e De Laurentiis, e Lizzani era ormai considerato tra i registi di sicuro mestiere. Film come *Esterina* (1959) e *Il carabiniere a cavallo* (1961), con Nino Manfredi, rappresentano un suo «avvicinamento e anche un'integrazione al sistema produttivo di tono medio»²⁶⁶, verso il quale la censura limita le sue intromissioni, e non ha quel carattere di pesante ingerenza di segno politico. Ne *Il carabiniere a cavallo*, ad esempio, gli interventi, anche nel titolo che doveva essere solo *Il carabiniere*, hanno lo scopo di attuire la presa in giro dell'arma, secondo i dettami di quel famoso "Regolamento" del 1923, ormai inattuati nel mutato contesto dei costumi sociali.

Più problematica, invece, fu la realizzazione de *Il gobbo* (1960), con cui Lizzani ritornava ai temi della Resistenza del suo esordio, con De Laurentiis come produttore. Storia del giovanissimo Alvaro Cosenza, detto il "gobbo del Quarticciolo" (una borgata di Roma), che fu prima partigiano, poi informatore dei servizi segreti e bandito, per finire ammazzato in circostanze poco chiare – il film subì diverse sforbiciate censorie nei dialoghi, e l'eliminazione di alcune sequenze: quella in cui il gobbo minaccia un carabiniere, ma subito dopo gli asciuga il sudore della fronte; quella in cui gli abitanti del quartiere dedicano una via a un bambino morto durante l'occupazione tedesca per salvare la vita di Alvaro. Come sempre, le autorità non si toccano e i tedeschi nemmeno. A ciò si aggiunga che, proprio in previsione della censura, Lizzani imposta un film diverso da quello che avrebbe voluto. «Si poteva fare, con *Il gobbo*, il ritratto di un momento essenziale della nostra storia contemporanea. Ma [...] ci sarebbe voluto – e a priori – il benessere di una censura almeno come quella americana, che non considera offesa allo Stato la critica ai funzionari corrotti e ai sistemi non ortodossi di tutela della legge»²⁶⁷. In luogo di un'opera corale con un preciso sfondo storico, il film dunque si concentra tutto sul protagonista, sulla sua carica vitalistica, primitiva, feroce, che ne segna fatalmente il destino.

Siamo giunti all'inizio degli anni Sessanta, quando, in un paese profondamente cambiato dal miracolo economico, le battaglie delle forze di sinistra e del mondo della cultura approdano alla riforma della censura. La nuova legge, varata il 12 aprile 1962, aboliva il rilascio del nulla-osta per gli spettacoli teatrali, ma lo conservava per il cinema. «Tuttavia è innegabile – scrive Argentieri – che la nuova regolamentazione spazza [via] una casistica sconfinata e, delegando l'esercizio della vigilanza anche alle rappresentanze delle categorie cinematografiche, attenua le intromissioni del potere esecutivo e della burocrazia ministeriale»²⁶⁸. La legge prevedeva, infatti, il diniego del nulla-osta di circolazione delle pellicole solo per motivi di offesa al buon costume e al comune sentimento della morale. Si demandava, invece, alla magistratura ordinaria il compito di ravvisare reati specifici. Era previsto, infine, che la Tv non potesse trasmettere i film vietati ai minori di diciotto anni.

²⁶⁶ Gualtiero De Santi, *Carlo Lizzani*, cit., p. 31.

²⁶⁷ Carlo Lizzani, *Prefazione a Il gobbo*, ora in Id., *Attraverso il Novecento*, cit., p. 90.

²⁶⁸ Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit., p. 201.

Negli anni successivi, però, il meccanismo del ricatto economico continuò a rimanere in piedi contro i film più scomodi: ad esempio, *Salvatore Giuliano* di Rosi fu realizzato senza la sovvenzione statale, mentre il film De Santis, *Noi che facciamo crescere il grano*, sulla strage di contadini che occuparono le terre a Melissa, non si fece. La Banca nazionale del lavoro, infatti, continuava a chiedere pareri preventivi sulle sceneggiature agli uffici che avrebbero esaminato il film per il rilascio del nulla-osta di circolazione, e quando questi pareri erano negativi, come nel caso del film di De Santis, non erogava il credito.

PARTE SECONDA

La propaganda dei Comitati civici e le elezioni del 1948

Intervista a Turi Vasile di Tatti Sanguineti (rielaborazione di Ermanno Taviani)

Parliamo dell'Ufficio psicologico che ebbe un ruolo così importante nella campagna elettorale del 1948.

L'Ufficio psicologico fu in fondo una trovata un po' pomposa, retorica, da neofiti, perché non aveva niente di segreto, era tutto trasparente e alla luce del sole. Nacque dall'Ufficio stampa dell'Unione uomini dell'Azione cattolica, di cui io ero a capo, a via della Conciliazione. Il Comitato civico si trasferì di fronte, sempre a Via della Conciliazione. In questa occasione si rivelò la grande capacità organizzativa di Gedda, che in pochissimo tempo mise insieme una macchina elettorale straordinariamente efficiente, capillare, che aveva la possibilità di arrivare porta a porta.

Il compito che fu affidato a noi dell'Ufficio psicologico era articolato su due fronti: combattere l'astensionismo, che si temeva potesse essere veramente un impedimento rispetto a quelle che erano le nostre speranze, e battersi contro il comunismo. Non ci siamo mai battuti a favore di nessuno, lo ripeto, nessuno. La nostra era una propaganda contro, non era una propaganda pro. Se poi ne raccolse i frutti la Democrazia cristiana, questo è un fatto che in un certo senso faceva parte delle nostre intenzioni, è inutile negarlo. Però non esistevano dei legami così precisi.

Quali furono i primi passi di quel lavoro?

Il primo manifesto nacque quando io ero ancora a capo dell'ufficio stampa dell'Unione uomini di Azione cattolica. Vidi una bellissima fotografia di due conigli con la pelliccia arruffata che non si muovevano e che mi sembrarono l'espressione dell'inerzia, dell'immobilismo. Scrissi allora quella didascalia: «essi non votano perché sono due conigli». Devo dire che la trovata ebbe veramente successo, attecchì subito. Da lì venne l'idea dei grandi cartelloni, dico grandi cartelloni perché allora non avevamo altri mezzi, a parte la radio. La televisione non esisteva. In questo noi fummo veramente dei precursori: eravamo cultori del linguaggio delle immagini. Eravamo consapevoli cioè che le immagini parlano a tutti, sono comprensibili dappertutto e sono capaci di suscitare emozioni, slancio, entusiasmo; oppure odio e repulsione.

I conigli diventarono un po' il simbolo di quella campagna contro l'astensionismo.

Questi conigli, da un punto di vista dell'immagine, erano efficaci davano veramente l'idea del torpore, di quelli che stavano fermi, inerti. Noi avevamo due bozzettisti

veramente bravi, che seguivano però pedissequamente le istruzioni che davamo loro: uno era Grilli e l'altro si chiamava Galli. Questo Galli ebbe un'idea che trovai straordinaria: di non toccare assolutamente il manifesto dei conigli ma di aggiungere soltanto una frase, una didascalia. Ritenni la cosa geniale perché il manifesto doveva colpire. Era un'immagine che l'automobilista che andava per strada doveva guardare con interesse non come oggi che vede i primi piani, qualche volta melensi, dei nostri uomini politici. Doveva comunicare un'idea, stimolare una reazione, positiva o negativa che fosse. E infatti questi conigli coprono veramente i 24 fogli di molti angoli di Roma e vedevo che gli automobilisti si fermavano incuriositi e in un certo senso anche divertiti. A partire da questa esperienza capii che dovevamo fare dei manifesti capaci di suscitare immediatamente delle reazioni, senza dar tempo di pensare. A questo criterio abbiamo ispirato tutta la nostra linea che poi abbiamo anche tradotto in cose molto semplici: per esempio ebbe molto successo una fotografia in cui il volto di Garibaldi, inscritto nello stemma elettorale del Fronte democratico popolare, se girato diventava quello di Stalin. Piacque molto perché divertiva. Ma non nel senso del servizio psicologico, ma psicologico nel senso più proprio della psicologia, a cui noi eravamo molto attenti. Bastava che uno guardasse la fotografia, la voltasse, e ridesse. Per noi già era qualcosa, era comunque uno che probabilmente sarebbe andato al voto, cosa verso cui noi volevamo spingere a tutti i costi.

Dove ti era nata questa vocazione da 'creativo'? Avevi già fatto nella tua vita lavori di questo tipo? Com'è che si sviluppa un'attitudine così? Qual è l'iter, l'habitus mentis, che ti ha portato a poter fare, a inventare queste soluzioni grafiche e visive, questi slogan?

Credo che siamo stati - come ho detto poc'anzi - precursori nella nostra fiducia nel linguaggio delle immagini, cioè nelle immagini che parlassero da sé. Naturalmente avevo sempre presente l'intervista di Pirandello che nel 1929 aveva detto qualche cosa di straordinario, di cui ancora oggi si vedono gli sviluppi e i frutti: il cinema muto aveva rappresentato la vocazione ad instaurare un linguaggio ecumenico, valido in tutte le parti del pianeta; questa vocazione era stata interrotta e mortificata dal cosiddetto cinema parlante. Tanto è vero che il cinema italiano negli anni dieci aveva avuto dei trionfi straordinari, come *Quo vadis* che per sei mesi era rimasto in cartellone a New York, con le file di persone che si attorcigliavano attorno ai grattacieli. Quando si mise a parlare il cinema divenne immediatamente idiomatico, regionale, e perse questa universalità. Questa visione mi ha sempre accompagnato e oggi più che mai io la considero destinata ad avere degli sviluppi. Pirandello aveva questa sua idea della nuova cinematografia, che chiamava "cine-melo-grafia", cioè immagini in movimento integrate dalla musica. Sosteneva che venivano colpiti i due "sensi nobili" dell'uomo: la vista e l'udito.

Ecco, in un certo senso, i nostri manifesti si collocavano in questa complessa estetica che Pirandello aveva in un certo qual modo codificato. Senza dimenticare però le contraddizioni di cui sono maestri i siciliani, perché al primo film parlante italiano - che si chiamava *La canzone dell'amore* - il drammaturgo aveva prestato il soggetto

di un suo racconto. Ma, ironia dell'ironia, il racconto di Pirandello era intitolato *Il silenzio*. Quindi, straordinaria folgorazione delle contraddizioni.

Da chi era composto il gruppo dei creativi dell'Ufficio psicologico che conì questi manifesti e quali furono i più significativi? Ad esempio, chi ha inventato quello con la didascalia che recitava: «Dio ti vede Stalin no»?

Era di Guareschi.

Il piccolo cervello creativo dei Comitati civici era composto da Alberto Perrini, un commediografo molto apprezzato anche all'estero; Marcello Vazio, che poi ha svolto molte attività commerciali. Ma fiancheggiatori dell'iniziativa erano dei nomi illustri, come per esempio Giancarlo Vigorelli, che era un assiduo del Comitato civico, e Diego Fabbri. Contemporaneamente lavoravamo a «La Fiera Letteraria» che poi io stesso acquistai. Questo piccolo gruppo di cervelli si arrovellava per trovare sempre motivi di persuasione, una persuasione lampo, fulminante, che colpisse l'immaginazione. Eravamo tutti seguaci di Méliès e non certamente dei fratelli Lumière. Avevamo veramente quel gusto che oggi si impone sugli schermi: cioè l'immaginario che prende il posto del documentario. Tanto è vero che i nostri manifesti furono tutti basati sull'immaginario.

A questo proposito, devo dire una cosa molto importante: noi abbiamo fatto una feroce campagna anticomunista e io personalmente sono stato accusato di essere un anticomunista viscerale. Ma non è del tutto vero: io disponevo dei dispacci delle cosiddette «Chiese del Silenzio», che documentavano attraverso dei bollettini tutto quello che succedeva nell'Unione sovietica. Avevamo uno slavista che ci traduceva tutti i pezzi. Ci diede la possibilità di parlare della «congiura dei medici» e dei gulag prima ancora che venissero alla luce tante cose. Abbiamo rivelato fatti atroci che poi sono stati confermati dal Ventesimo Congresso del Pcus, quello in cui il signor Kruscev vuotò praticamente il sacco tra l'incredulità dei comunisti italiani. Tutto quello che si verificava sotto il regime dispotico, feroce e sanguinario di Stalin, tutto alla lettera fu confermato. Per quanto mi riguarda, quindi, non si trattava di un sentimento: era qualcosa che nasceva veramente da una documentazione precisa.

Analizziamo questi manifesti, partiamo da questo tipo di retorica: gladio, serpi. Parliamo di questo barocco visuale, di questo armamentario retorico di immagini.

Come puoi vedere, sono immagini e non sono ragionamenti, è tutto basato sull'emozione. Nel caso del manifesto con i serpenti, le vipere cercano di insidiare l'unità della famiglia venivano praticamente decapitate, mozzate da un gladio, che era il gladio cristiano.

Di chi è l'invenzione dei birilli?. L'uomo birillo che rappresenta la fragilità: chi lo inventa?

Questa fu un'idea di Marcello Vazio e anche questo manifesto ebbe un grande successo. Ogni volta, quando ci sono delle ricorrenze, mi sorprendo a vedere i giornali che riportano ancora questi manifesti attribuendoli alla Democrazia cristiana. Con quel partito non avevano assolutamente niente a che fare perché la propaganda della Dc e la realizzazione dei suoi manifesti dipendeva dalla Spes, a capo della quale era Giorgio Tupini, il giovane figlio del ministro.

In un manifesto è scritto: «difendi il frutto dei tuoi sudori». Vedendolo viene da pensare che forse avevate presente lo stadio riempito da migliaia di lavoratori del ritorno di Togliatti all'attività politica dopo l'attentato del 14 luglio 1948?

Naturalmente c'era la grande preoccupazione che l'avvento del comunismo avrebbe portato a sconvolgere il diritto sancito dalla morale naturale, cioè quello alla proprietà privata. E quindi cresceva la paura che i risparmi degli italiani fossero effettivamente in grande pericolo. Una paura che, per certi versi, ritorna anche adesso perché i cicli sono ricorrenti. Non a caso dopo cinquant'anni tornano gli stessi argomenti di un tempo.

Allora noi facevamo quadrato intorno agli interessi della povera gente. Devo dire una cosa molto importante a questo proposito: il Comitato civico era allora l'unico movimento veramente popolare. In origine lo era stato anche il Partito comunista, ma già allora cominciava il suo processo di imborghesimento. Mentre la gente dei campi, delle officine era tutta di origine cattolica. Avevamo le varie Opere: la Gioventù studentesca, la Gioventù operaia, la Gioventù dei campi, ecc. Tutti movimenti popolari, che, nel modo più assoluto, riflettevano direttamente quelle che erano le aspirazioni, i bisogni, e le speranze della gente. Non attraverso i filtri dell'*intelligenzja* borghese, come usa oggi.

Hai una memoria visiva dei film-documentari del Pci sulle manifestazioni popolari. Cosa ricordi delle grandi coreografie di massa della propaganda comunista di quegli anni? Li andavi a vedere?

Sì, noi vedevamo tutto questo. Però avevamo un'arma di risposta immediata: la mobilitazione popolare. La più grande – la gente e anche gli storici forse non la ricordano più – fu quella dei berretti verdi, che fu convocata da Gedda poco prima che nascessero i Comitati civici. Si riversarono a Roma centinaia di migliaia di operai, artigiani, contadini: persone che lavoravano e non andavano alle scuole di partito. Era la gente. E quindi alle loro masse noi abbiamo sempre contrapposto una grande mobilitazione di massa, anche nella fase precedente rispetto alla fondazione dei Comitati civici.

Un altro manifesto molto famoso è quello con lo slogan «Via col voto».

Questo manifesto fu un'idea di Alberto Perrini, un drammaturgo che nei primi anni quaranta insieme a noi aveva percorso il "teatro dell'assurdo". Poco tempo prima

avevamo rappresentato Ionesco: non si prefiggeva nessuno scopo politico, ma inaugurava una forma di teatro diciamo così assurda, completamente avulsa da ogni forma reale. Il teatro dell'assurdo aveva le radici profonde sia nel teatro futurista, sia in quello di Campanile. E quel manifesto traeva le sue origini da questi spunti culturali: si trattava di qualcosa che non aveva niente a che vedere col realismo, ma colpiva il passante perché dava subito l'idea di quello che era possibile fare: spazzare col voto invece che col vento.

Di chi fu l'ideazione del manifesto in cui c'era lo slogan «Dio ti vede Stalin no»?

Non voglio appropriarmi di un'idea, che trovo geniale, che è stata – come ho già detto - tutta di Giovanni Guareschi. Così come non voglio attribuirmi la sua campagna, anche quella geniale, contro i cosiddetti “trinariciuti”. Quel manifesto avvertiva tutta la gente - che lui pensava che fosse stata intimidita dalla campagna elettorale del Fronte democratico popolare . di non aver paura: loro non ti vedono, Dio invece ti vede. Era un'idea semplicissima, anche rozza se vuoi, ma proprio per questo parlava immediatamente all'emozione delle persone che lo guardavano.

Nel disegno del manifesto cos'era raffigurato?

Si vedeva un uomo che stava tracciando la sua croce sulla scheda. Alle sue spalle era disegnato Stalin e in alto Dio che lo guardava dal Regno dei Cieli .

Voglio però dire però una cosa a proposito della tecnica dei manifesti. Il Fronte democratico popolare, che praticamente riuniva tutte le forze di sinistra, compì un gravissimo errore. Alle porte della consultazione elettorale, i socialcomunisti tappezzarono tutti i muri d'Italia con un manifesto che diceva: «Il Fronte vince. Vota il Fronte». Notai che Gedda ne era rimasto impressionato ma io dissi: «No, Gedda, non ti preoccupare. Questo significa che abbiamo vinto le elezioni: perché non c'è peggiore provocazione rispetto allo spirito di contraddizione degli Italiani di sentirsi dire vota per il Fronte, perché il Fronte vincerà». E così accadde. Noi non facemmo nessuna campagna in questo senso, realizzammo soltanto un manifesto molto divertente in cui Nenni era rappresentato come Monsignor Miliani, perché durante la guerra si era rifugiato in San Giovanni in Laterano, fingendo di chiamarsi Monsignor Miliani.

Devo dire la verità che questi sono i trucchi psicologici tipici di ogni campagna elettorale. Non è detto che alla propria causa non concorrano gli errori degli avversari, al contrario. Quello del Fronte allora l'ho considerato sempre un grave errore, tanto è vero che Gedda me ne diede atto. Questo tappezzare i muri con manifesti di tipo trionfalistico - quel trionfalismo che abbiamo visto replicare recentemente - non è stato un buon biglietto da visita e d'incoraggiamento per l'opinione pubblica italiana.

Che cosa ricordi dei film dei Comitati civici?

La vocazione di Gedda per il cinema era nata prima, veniva di lontano. Lui credeva molto nella cinematografia. A questo fine stipulò un contratto colossale con la Bell & Howell perché tutte le sale parrocchiali potessero disporre di apparecchi di proiezione 16 mm. Tutto questo ci fu utile anche durante la campagna dei Comitati civici, perché i film passarono attraverso questo circuito che già esisteva. In quei giorni – soprattutto - riuscimmo a costituire un piccolo parco di camion che andavano per le campagne in tutte le regioni d'Italia. La sera sull'aia, nei momenti più opportuni, facevano le proiezioni dei film di propaganda, invitando tutti i villici dei dintorni.

Chi era Marcello Baldi?

Marcello Baldi era un entusiasta del cinema, che faceva il cinema con uno slancio incredibile. L'ho conosciuto negli anni quaranta: lui veniva dal Trentino mentre io provenivo da un po' più giù, dalla Sicilia: fu un incontro veramente particolare tra un ragazzo venuto dal sud e un trentino come Marcello Baldi che subito s'interessò all'attività che io facevo al teatro Guf. Un'esperienza dove hanno mosso i primi passi tanti nomi noti come la Masina, Proclemer, Caprioli, Bonucci, ecc. Baldi era sempre lì, vigile, ma il suo cuore batteva per il cinema.

Hai ricordo di un film che si chiama Guerra alla guerra? Gedda fra il 1945 e il 1946 spedisce Baldi ad Auschwitz a filmare i lager di cui poco o nulla fino ad allora si sapeva?

Anche questo faceva parte della vocazione cinematografica, molto moderna, di Gedda. In un certo senso l'inviato speciale Baldi, da un punto di vista formale, aveva anticipato *Germania anno zero* di Rossellini, perché ha documentato quello che era rimasto della Germania, i disastri compiuti dalla guerra, che non avrebbero dovuto più verificarsi.

Restando ancora su Guerra alla guerra: quanto contarono le preoccupazioni di Pacelli rispetto al suo ruolo negli anni delle deportazioni?

Anche Pacelli era molto interessato al cinema, a cui prestava un'attenzione particolare. Per quanto riguarda i turbamenti che potevano venirgli da alcune critiche, devo essere molto sincero: sono un diretto testimone di quello che Pio XII ha fatto per gli ebrei. Molti miei amici, compagni di scuola e di università, dovettero a lui la salvezza. Ricordo che insieme con me alcuni ebrei furono addirittura ammessi nella Guardia palatina, con un salvacondotto. Vennero fatte – insomma - delle cose incredibili, che poi successivamente sono state trascurate, dimenticate. Si è messo invece l'accento sul fatto che Pio XII non intervenne in forma solenne di fronte ad altre cose gravissime, che venivano giustificate dalla ragion di Stato. Devo dire che tutti trovarono accoglienza da Pio XII: di qualsiasi partito, di qualsiasi provenienza, di qualsiasi religione. Era un'opera di massa, quasi sommersa, quasi segreta e quasi

sconosciuta, mentre dopo invece ha prevalso - perché la storia è fatta così - una visione superficiale. A suo modo di vedere lui avrebbe in questo modo salvato la città dal bombardamento sicuro e anche da alcuni postulati della pace a venire.

Pastor angelicus . Come mai in un'opera così importante - come un lungometraggio che viene fatto sul Papa in periodo di guerra - viene messo di mezzo un ragazzino come te, che all'epoca avrai avuto vent'anni? Non bastavano le tue credenziali di cine-gufista: c'è comunque uno scarto tra il tuo curriculum, la tua anagrafe e questo Pastor angelicus . Si forma una strana coppia, perché ti trovi come aiuto regista un uomo, che poi nel dopo guerra diverrà un campione del laicismo, come Ennio Flaiano.

Ho partecipato alla nascita del cinema cattolico come fratello minore perché avevo un sodalizio, che è durato negli anni, con Diego Fabbri, che è stato il più importante scrittore e cineasta cattolico. E anche con Flaiano, perché successivamente ho realizzato anche dei suoi film, e ho sempre sognato di portare sullo schermo *Tempo di uccidere*, che considero il più grande romanzo del Novecento italiano. Accanto a loro io ero - come dire - il ragazzo di bottega. Ero presente a tutte le riprese, proprio come ragazzo che va a prendere le sigarette, in un certo senso, per dire in un modo figurato qual'era la mia funzione.

Parliamo di Fabbri in questo suo doppio ruolo un po' di commediografo e un po' di censore, perché i cattolici lo collocarono all'Ufficio del Centro cattolico cinematografico. E quindi venne chiamato anche ad emettere giudizi etici sui film. Senza dimenticare poi il suo coinvolgimento nei film del dopoguerra.

Quando conobbi Diego Fabbri era un ribelle, repubblicano, col grande fiocco, come l'aveva anche Fellini. Era un romagnolo dedito al teatro unisessuale, infatti scriveva per il teatro parrocchiale con soli uomini. Ed io, che facevo il teatro Guf, fraternizzai immediatamente con lui. Fabbri frequentava le nostre conversazioni, a cui tra gli altri partecipavano Ruggero Iacobbi, Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi, il fior fiore di quelli che diventarono famosi.

Torniamo a Pastor angelicus. Che ruolo hai svolto nella produzione di quel particolarissimo film?

Come ho detto, ero in un certo senso il ragazzo di bottega, perché ero in compagnia di personaggi del calibro di Fabbri e di Flaiano. Quel film fu importante perché fu il primo lungometraggio di propaganda cattolica. Ricordo in proposito un aneddoto di cui sono stato testimone diretto. Si doveva girare una sequenza con la preghiera del Papa: doveva avanzare leggendo il breviario nei giardini vaticani. C'era una specie di timor panico e nessuno osava dare istruzioni al Papa, se non quelle generiche che impartiva il regista, che era Romolo Marcellini. E il Papa non andava mai ai segni. Stava crescendo, quindi, un certo nervosismo e nessuno aveva il coraggio di andare

a parlare con lui. Qui venne fuori lo spirito bizzarro e temerario di Flaiano, che si avvicinò al Papa - mentre tutti cercavano di fermarlo, tirandogli la giacchetta - e gli disse: «guardi Santità, lei deve andare ai segni perché se no la cosa non viene». Con grande stupore vedemmo che il Papa rispondeva - oserei dire - quasi con umiltà, come chi è disposto ad apprendere la lezione da un maestro. Flaiano disse: «guardi, facciamo una cosa, Santità. Io le metto un sasso e quando lei» - mi ricordo le parole esatte - «con la sacra pantofola, con la sacra pantofola rossa» - aggiunse, perché la pantofola era veramente rossa - riesce a toccare il sasso, si ferma». E, con grande sorpresa di tutti, il Santo Padre fece un gesto di ringraziamento e disse: «grazie ho capito». Difatti si girò ancora la scena e quando la “sacra pantofola rossa” si accostò lentamente al sasso - e noi trepidanti guardavamo questa marcia della pantofola rossa - e si fermò davanti al segno di Ennio Flaiano, tirammo un gran sospiro di sollievo.

Quando ti sei allontanato dai Comitati Civici?

La mia esperienza con il Comitato civico finì col 18 aprile 1948 perché, tutto sommato, scoprii, e i miei amici con me, che non eravamo destinati a nessuna vocazione politica. Confesso che in quel frangente molti vennero a offrirci collegi e altro. Per fortuna, d'accordo con mia moglie, rifiutai qualsiasi possibilità di legarmi politicamente. Ero della convinzione - ed è una convinzione che dura ancora oggi - che in ogni caso la politica sporca. La politica - a mio modo di vedere - compromette le coscienze di chi fa le battaglie ideali senza altro scopo che quello di difendere delle convinzioni dello spirito. Quindi abbandonai subito i Comitati civici. Insieme con Fabbri ci dedicammo invece al grande cinema, al cinema di lungometraggio attraverso una società cattolica, che aveva come presidente Mario Melloni, quello che poi divenne famosissimo come corsivista dell'Unità (Fortebraccio). Allora era un deputato democristiano molto amico di Andreotti; dopo passò ai comunisti. Consiglieri delegati di questa società cinematografica eravamo Fabbri e io.

Il primo film che producemmo fu un film cattolico, *I sette peccati capitali*. Riunimmo un gruppo di grandi attori francesi e italiani in un film che tra l'altro aveva come *liaison* un fantastico attore come Gérard Philippe. Fu il primo film italiano che ebbe un grande successo anche fuori dai confini italo-francesi. Era un film di coproduzione. A differenza dei film neorealisti, che ebbero un grande successo di stima, quello ebbe un successo di mercato e ricordo che allora la parte della società nostra ebbe come liquidazione degli utili 70.000 sterline che allora erano una cifra straordinaria. Ma subito dopo cominciammo a fare tutti film di anticipazione, perché producemmo *Processo alla città*, che anticipò di trent'anni i maxi processi. Quel film conduceva una lotta spietata alla camorra e denunciava le possibili convivenze tra politici, camorra e mafia. Siamo stati i primi a denunciare questo pericolo in un'opera che è forse la migliore nella filmografia di Zampa. Era un film che riuniva una galleria di caratteristi napoletani. Fu un'operazione che ripetei tanti anni dopo nell'*Operazione San Gennaro* di Dino Risi.

Poi hai anche partecipato a delle coproduzioni molto importanti?

Cercammo di spaziare oltre gli orizzonti del paese, tanto è vero che in quello stesso periodo girammo *I vinti*, il secondo film di Antonioni. Si articolava su tre episodi: uno in Inghilterra, uno in Francia e uno in Italia. L'episodio inglese, che credo sia forse il pezzo più raro nella straordinaria filmografia di Antonioni, parlava di un delitto perfetto. La cosa che ci stupì andando a Londra - nell'equipe degli sceneggiatori, oltre al regista, eravamo Giorgio Bassani, Fabbri e io - fu scoprire la disinvoltura con cui questo ragazzo di provincia (Antonioni), perché anche Ferrara era una provincia, riuscisse a muoversi in un mondo assolutamente sconosciuto che apriva le porte dopo la diga della guerra. Intuimmo subito la vocazione anglosassone di Antonioni. E fummo proprio noi cattolici a creare l'occasione perché uno spirito libero come il suo si potesse esprimere. Quell'episodio de *I vinti*, rivisto adesso, rappresenta il presentimento di *Blow Up*.

Nell'episodio francese, invece, parlammo della "gioventù perduta". Nel dopoguerra era un argomento che affliggeva molto le coscienze degli europei. Per gli inghippi della censura l'episodio italiano risultò il più debole e anche il meno autentico, il più ipocrita. Negli anni successivi abbiamo prodotto altri film, tutti su questa linea, che sono entrati nella storia del cinema italiano.

Ripartiamo dai film "cattolici" che hai fatto.

Abbiamo fatto i film più cattolici che si possa immaginare. Fabbri è stato sicuramente l'apostolo di un cattolicesimo completo, che purtroppo non va confuso con quello - tanto per citare un nome - di Scalfaro, che allora ci censurava i film e schiaffeggiava le signore in decolté... e che rappresentava l'ipocrisia cattolica del baciapile. Il nostro cattolicesimo era un'altra cosa, nasceva dall'esperienza di Maritain, dall'esistenzialismo cattolico su cui Fabbri aveva scritto due saggi importanti (*L'ambiguità cristiana* e *Cristo tradito*). Il suo teatro rifletteva tutto questo. Ma, anche a volere esaminare attentamente le sue commedie giudicate scollacciate, dentro c'era sempre qualche cosa di importante: c'era questa idea della tentazione, della lotta con l'angelo, che è poi rappresentata in un modo stupendo nella sua commedia *Inquisizione*. Fabbri, come ho detto, veniva dal teatro unisessuale.

Su quali basi si pone nel dopoguerra questo rapporto tra cinema e cattolicesimo?

Nell'immediato dopoguerra tutti i cineasti erano alleati della parte cattolica, diciamo così. Tanto è vero che il cinema che risorse sulle rovine della guerra era un cinema cattolico, a partire dal film *La porta del cielo*, che si girava mentre i tedeschi erano ancora a Roma. Lo stesso dicasi per un altro film, che spesso ci si scorda di citare, che è *I dieci comandamenti* di Giorgio Chili. Tutti erano con noi: De Sica, Zavattini, Soldati, Suso Cecchi d'Amico, ecc. Poi, a poco a poco, ebbero una deriva a sinistra dovuta al fatto che pensavano che nell'altra sponda avrebbero avuto una maggiore libertà di espressione. Un'idea falsa tanto è vero che Fabbri oggi può anche essere

criticato per il suo anticonformismo. Tutti quegli uomini di cinema erano comunisti ma vivendo da borghesi, perché erano dei borghesi arricchiti, che avevano il vizio del comunismo con l'etichetta del progressismo.

Noi abbiamo fatto la corte a Rossellini, che ha sempre pencolato, e, soprattutto, a Eduardo. Io, in particolare, avevo una particolare passione per Eduardo e su questo vi posso raccontare un episodio. Ero ancora ragazzo e lavoravo alla Direzione generale dello spettacolo con Nicola De Pirro. Un giorno De Pirro mi chiamò e disse: «dobbiamo scrivere un appunto per il Duce. Solo tu lo puoi fare. Devi supplicare il Duce che dia la sovvenzione al teatro dei De Filippo». Occorre ricordare, infatti, che allora per legge era vietato sovvenzionare il teatro dialettale. Investito di questa responsabilità gravissima, mi lambiccai il cervello per tutta una notte e alla fine portai questo appunto che firmò De Pirro. In quel testo dicevo che non era giusto considerare dialettale il teatro regionale, perché il teatro italiano era nato come teatro regionale: a Venezia con Goldoni; a Napoli con Salvatore Di Giacomo, in Sicilia con Martoglio. Quindi faceva parte del teatro nazionale. De Pirro era tutto contento e mandò al Duce il mio appunto che però tornò con sopra una grossa M, come faceva lui, e sotto scritto «NO». La cosa terribile era la data: il 23 luglio 1943! Stava per cadere il fascismo, Mussolini stava per andare verso il patibolo del Gran consiglio, e diceva ancora «NO» al teatro di De Filippo.

Anche per questa ragione mi sentivo legato a De Filippo e ho sognato tante volte di estrarlo, non dico dal dialetto, ma dal mondo idiomático, regionale, che lui rappresentava. Per cui mi venne l'idea di lavorare con lui quando lessi questo racconto bellissimo *Toine*. Nel racconto di Maupassant, di cui sono un grande cultore, c'era un uomo febbricitante, con una febbre costante. Essendo un periodo di carestia, la moglie decideva di fargli covare le uova perché non si trovavano le chioce. Toine covava le uova col calore animale della sua febbre costante, da cui poi uscivano i pulcini. Questo film lo interpretò in modo straordinario Eduardo De Filippo, e la sua partner era una meravigliosa Tina Pica. Naturalmente De Filippo lo fece anche con entusiasmo ma, devo dire, la sua lingua batteva però dove il dente doleva, tanto è vero che ci impose che, assieme a questo episodio bellissimo, girassimo anche un bozzetto tipicamente napoletano.

Tra i tanti film che hai prodotto c'è anche I sette peccati capitali.

Con quel film, per questo è importante, nacque una coproduzione italo-francese. Il film ebbe molto successo anche all'estero e soprattutto in Inghilterra. E qui cominciarono le grandi coproduzioni con la Francia che andarono avanti, come con *Processo alla città*, con *I vinti*. Praticamente la Costellazione film, che fondammo Melloni, Diego Fabbri ed io, inaugurò la stagione del cinema europeo, cioè del cinema fatto in collaborazione con le altre nazioni. Era un sogno europeistico che però, devo dire molto francamente, non è che abbia avuto grande successo.

Questa Europa che noi vogliamo unita, e che ha cominciato a unirsi nella moneta, mentre questa dovrebbe essere l'ultima cosa. Secondo Lorenzo Valla, un letterato del '400, la vera unità interregionale, federativa nasce dall'unità della lingua. Quella è la prima e unica cosa. Devo dire che le coproduzioni, che ancora si fanno, dimostrano

che i film maggioritari francesi hanno maggior successo in Francia, e i film maggioritari italiani in Italia: c'è un'incomunicabilità perché ancora manca l'unità della lingua. Vedete quello che è accaduto nell'Unione sovietica, dove non c'era l'unità della lingua: finito il collante del comunismo gli stati si sono dispersi. Guardate invece gli Stati Uniti d'America, che avendo una sola lingua hanno resistito anche alla guerra di secessione. Quindi noi abbiamo sicuramente aperto la strada per la coproduzione però che non ha dato i frutti che noi speravamo.

Hai lavorato anche con Zampa che era un regista di sinistra.

Ho fatto parecchi film con Zampa: *Processo alla città*, di cui abbiamo detto; il primo film sulla mafia, che si chiamava *Gente di rispetto*, con Jennifer O'Neill, con Franco Nero. Ma quello che mi è rimasto più impresso è un film in tre episodi, *Contestazione generale*. Uno con Nino Manfredi, uno con Sordi e uno con Gassman. Con un ceto rammarico vedo che non lo replicano, mentre invece questo episodio, secondo me, celebra Sordi come il più grande caratterista che abbiamo avuto. Era la storia di un povero parroco di campagna, molto solitario, a Bagno Regio, un paesino arrampicato su una collina, che comunicava col resto del mondo attraverso un lungo ponte pensile. Il parroco - che ha momenti di sconforto e di malinconia per la solitudine - un giorno incontra sull'autostrada un pastore anglicano con moglie figli, tutti felici e tutti timorati di Dio, ma tutti veramente con la pienezza della vita dell'uomo. Per cui concepisce un gesto temerario: va dal vescovo, che era interpretato da Enrico Maria Salerno, a implorare una dispensa affinché possa sposarsi. La dispensa non gli viene accordata. Io la trovo forse la più artistica interpretazione di Sordi. Questo povero prete di campagna sembrava un curato di Bernanos, con questa sua solitudine, questa tristezza, questa voglia d'amore di fronte allo spettacolo edificante della famiglia del pastore anglicano, prete anche lui ma con la moglie e i bambini.

[Una piccola curiosità per capire il personaggio. Vasile ci ha accolto con un'aria afflitta e ci ha detto - forse un po' celiando - che non sapeva se poteva fare la videointervista perché quello per lui era un giorno molto triste. Gli abbiamo chiesto il perché e allora ci ha spiegato che era afflitto perché il giorno prima era stato eletto un comunista al Quirinale, cioè Giorgio Napolitano]

Da Togliatti è tornato a Il sole sorge ancora

Intervista a Carlo Lizzani di Tatti Sanguineti ed Ermanno Taviani

Iniziamo con un ricordo personale. Dov'eri il giorno in cui spararono a Palmiro Togliatti: il 14 luglio del 1948?

Il 14 luglio del 1948, il giorno dell'attentato a Togliatti, ero sugli argini del Po, perché stavo lavorando, come aiuto regista e sceneggiatore, con Alberto Lattuada per *Il mulino del Po*. Mi ricordo che cercai un modo per partecipare allo sciopero generale, che fu gigantesco e paralizzò tutta l'Italia. Però la Lux di Ponti, che produceva il film, ci tempestava di telefonate da Roma ricordandoci che eravamo in ritardo sui tempi della lavorazione. Lo stesso Lattuada, che pure era su posizioni di sinistra, ma anticomunista, pur rispettando i nostri sentimenti politici si trovò in difficoltà. Anche se pure lui era stato fortemente colpito da questo grave avvenimento. Alla fine lo sciopero non riuscì e quindi quel giorno continuammo a lavorare.

All'attentato a Togliatti è dedicato il film 14 luglio.

Prima di *Togliatti è tornato*, era stato girato *14 luglio*, un film da Glauco Pellegrini che ricostruiva l'attentato e assemblava scene dello sciopero. Alcune di queste sequenze, mi pare, erano state riprese dai cinegiornali, come La settimana Incom. Altre invece furono girate immediatamente in quei giorni. *14 luglio* costituì il primo atto di quell'insieme di film che sarebbe proseguito con *Togliatti è tornato*, e poi con altri lungometraggi su altri avvenimenti come *I fatti di Modena*. Insomma, un insieme di opere che documentano in maniera efficace, pur se di parte, quella stagione politica e sociale.

Qual è stato il tuo primo film di propaganda per il Pci

Il mio primo documentario realizzato per il Pci, è stato, per l'appunto, *Togliatti è tornato*, sulla grande festa – che poi fu in effetti la prima festa de «L'Unità» - per il rientro nella vita politica di Togliatti dopo l'attentato. Lo feci con Basilio Franchina. Ci dividemmo il lavoro perché, naturalmente, a Roma la manifestazione era sparpagliata dalla stazione Termini, passando per via Nazionale, via del Corso, sino al Foro Italico. Poi c'era la festa de «L'Unità» vera e propria. Quindi c'era bisogno di poter intervenire in vari punti di Roma. Io mi occupai, soprattutto della parte Foro Italico.

Di quali mezzi disponevate?

Mi sembra di ricordare che, come mezzi ,avevamo almeno tre macchine da presa: una montata su di un'automobile, una macchina fissa, mi pare, posizionata a metà di via Nazionale e un'altra invece già pronta al Foro Italico. Una volta che la manifestazione aveva oltrepassato via Nazionale, anche le prime due si erano mosse ed erano arrivate, con i loro operatori, al Foro Italico.

Cosa vi proponevate con quel film dal punto di vista politico?

L'ambizione del documentario era di rappresentare i vari volti dell' Italia, dal nord al sud, le varie classi sociali, cioè i contadini, gli operai, gli impiegati, ecc.. Dare il senso di un paese unito intorno ad un grande leader politico. Al centro quindi vi era la proposta - già affermata del resto fin dalla lotta di liberazione - del Partito comunista italiano come forza nazionale, di classe, ma aperta a tutti i ceti sociali. Insomma, al centro vi era un'idea gramsciana.

Nel film, a un certo punto del comizio finale di Togliatti, si fa esplicito riferimento al "paese del socialismo", all'Unione sovietica: si vedono il Cremino, la piazza Rossa, Stalin...

Nel documentario, naturalmente c'è il riferimento all' Unione Sovietica. Questo, devo dire, a distanza, corrisponde a qualcosa che costituì una peculiarità del Partito comunista, cioè di riuscire ad essere un partito nazionale, profondamente radicato e di massa, ma con un legame a livello internazionale con il campo comunista.

Questo fa parte, forse, di una particolarità dell'identità italiana: quella di avere due nature. Che è evidente anche quando l'Italia diventa una nazione unita. Questa incredibile forza di un partito che ha un riferimento internazionale così stretto, cioè il Pci, non si spiega se non si fa riferimento a tutta una vicenda storica italiana che ha questa dimensione internazionale - o sovranazionale - come propria caratteristica identitaria.

Questo elemento io l'ho sempre l'ho ritrovato. Contribuisce a spiegare molte cose anche rispetto alla storia del cinema italiano. Per esempio quando mi domando: com'è che solo il cinema italiano è riuscito ad avere, qualche volta, anche un'identità che non è specificamente nazionale?. Antonioni che realizza *Blow up*, Bertolucci che fa *L'ultimo imperatore*, gli spaghetti-western di Sergio Leone. Nessuna cultura nazionale, nessun cinema nazionale è riuscito ad avere anche un taglio di tipo sovranazionale così marcato. Questo elemento cosmopolita viene - a mio giudizio - anche dal Rinascimento. Si tratta, però, di un discorso complesso, che certo non è possibile discutere adesso. Resta il fatto, però, che non è un caso che l'Italia è l'unico paese del mondo dove c'è stato un grande partito comunista nazionalmente molto radicato e altrettanto legato, però, ad una visione sovranazionale. Del resto questa dimensione sopranazionale non riguarda solo i comunisti o la cultura italiana visto che l'Italia è anche il paese del Vaticano.

Qual era lo stile narrativo dei vostri film di propaganda di allora? Talora si ha l'impressione che il modello fosse quello del tipico documentario Luce.

Sui grandi avvenimenti celebrativi, il modello di documentario era molto tradizionale, ed era quello che allora era proprio alla propaganda in tutti i paesi. Per popolarizzare i grandi avvenimenti che venivano organizzati da parte del Partito comunista, lo stile adoperato fu naturalmente abbastanza simile a quello che era allora il classico documentario tradizionale di propaganda. I modelli erano quelli dei film di propaganda di guerra, come per i film prodotti dagli Stati Uniti, oppure i film stessi dell'Istituto Luce del periodo fascista, per non parlare poi dei film della Riefenstahl che era considerata, comunque, una grande cineasta, malgrado i contenuti abominevoli che aveva rappresentato e che illustrato. Quindi, il modello era quello piuttosto che quello di un cinema innovativo com'era allora il neorealismo.

Ci furono, in ogni caso, delle eccezioni. Ad esempio, nel mio film *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* si percepisce con forza una lezione di tipo neorealista, perché c'era proprio il gusto di entrare in certi ambienti che non erano stati mai visti al cinema, in ambienti che davano un'immagine negativa del nostro assetto sociale, si vedeva la miseria. Infatti nel film si vedevano i sassi di Matera, i rioni degradati di Napoli, ecc. Questo riferimento al neorealismo non si poneva solo sul piano del contenuto del film, ma era evidente anche nel taglio delle inquadrature, nella messa in scena.

Chi dirigeva la propaganda nel Partito comunista in quegli anni?

L'ufficio deputato a seguire la propaganda cinematografica, ma anche i manifesti, era la Sezione propaganda, che era diretto da Giancarlo Pajetta. Il leader piemontese allora aveva vicino Antonello Trombadori, Fabrizio Onofri, Renato Nicolai ed altri che adesso ricordo meno. Il responsabile politico di quel settore così importante per l'organizzazione comunista era senza dubbio Giancarlo Pajetta.

A Pajetta piacevano i vostri film? Che indicazioni politiche e tecniche dava per la loro realizzazione?

Ricordo che Pajetta fu particolarmente soddisfatto di queste produzioni realizzate secondo uno stile più tradizionale. *Di Togliatti è tornato*, in primo luogo, e, poi, anche gli altri film che abbiamo fatto. Vorrei ricordare un aneddoto rispetto al film sul ritorno del segretario del Pci alla vita politica. Pajetta, vedendo il primo montaggio, con la voce già dello speaker, che era quella di Kramer - un famoso speaker di allora, che con la sua voce compariva allora in moltissimi film a carattere documentario - era molto contento del film e disse con soddisfazione: «Sembra proprio un film Luce!». Come per dire, insomma, che anche noi comunisti avevamo raggiunto uno standard qualitativo che non aveva niente da invidiare rispetto a quello

che allora era considerato lo standard ufficiale. Cioè quello di produzioni che avevano dietro delle istituzioni cinematografiche specifiche, come l'Istituto Luce. L'Ufficio propaganda del Pci era sicuramente ben organizzato, ma non era invece specializzato nel settore cinematografico. Insomma, allora parve giusto rifarsi a un modello di film-documentario simile a quello della grande propaganda ufficiale.

Ma, come dicevi prima, alcuni film, pure realizzati per il Pci, non avevano questo taglio e guardavano invece al neorealismo.

In quei film c'è - a differenza che nei film celebrativi dei grandi eventi di massa - il gusto invece della scoperta di un'Italia nascosta, che era l'Italia che il gruppo dei neorealisti cercava di scoprire, di mostrare. Era l'Italia degli emarginati; dei contadini poveri; l'Italia dei sassi di Matera, dove le famiglie convivevano insieme agli animali, all'asino, al maiale, ecc. Insomma, si voleva far emergere un'immagine dell'Italia che, negli anni seguenti, fu di nuovo nascosta, perché i colpi della censura indebolirono il neorealismo. Il cinema italiano, naturalmente, continuò ad andare avanti, ma sono stati tanti i film che, a causa della censura ufficiale o di quella ufficiosa, non furono realizzati e in cui si voleva approfondire la scoperta di quest'Italia nascosta di cui per primo il neorealismo aveva parlato.

Tanto *Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato* non rientrava nei canoni tradizionali della propaganda, che quando Carlo Levi lo vide mi affidò la possibilità di realizzare il film dal suo libro (*Cristo si è fermato a Eboli*). Un progetto, però, che non riuscì a realizzare, anche perché non avevo ancora girato il mio primo film che sarebbe stato *Achtung! Banditi!*, a cui seguì *Cronache di poveri amanti*. Non avevo ancora la forza per costruire un progetto complicato come era quello di tradurre il libro di Levi per il cinema. Utilizzai il suo permesso a lavorarci, ma non trovai nessun produttore deciso a rischiare con me. Anche perché era già cresciuta una ventata di diffidenza contro i film che comunque raccontavano una certa Italia. *Cristo si è fermato ad Eboli* dovette aspettare da allora, molti e molti anni. Lo avrebbe fatto Francesco Rosi in un clima naturalmente molto cambiato.

Un'operazione culturale e politica di grande respiro di quegli anni fu rappresentata da Giorni di gloria.

Giorni di gloria fu realizzato con l'apporto di nomi prestigiosi, perché parteciparono Luchino Visconti, Giuseppe De Santis e tanti altri. Non ricordo la data esatta, ma subito dopo l'inizio delle riprese di questo film io, De Santis e i fratelli Puccini partimmo per Milano, perché nel frattempo era stata da poco liberata. Dovevamo occuparci di una rivista che avrebbe dovuto proseguire nella missione che si era posta la rivista «Cinema», cioè di appoggio al nuovo cinema italiano. Questa rivista si sarebbe dovuta chiamare «Film d'oggi». Per questa ragione non ebbi la possibilità di vivere da vicino l'esperienza di *Giorni di gloria*. Tra l'altro in quei mesi a Milano fummo impegnati in uno dei primi film del dopoguerra, e cioè *Il sole sorge ancora* nel quale ho fatto anche l'attore.

Come nasce il progetto di questo film?

Il sole sorge ancora è un film che nasce direttamente dalla Resistenza al nazifascismo. Per essere più precisi, il progetto scaturisce, da una parte, dall'iniziativa di un comandante partigiano, Giorgio Agliani. Agliani, che era un amante di cinema, trovandosi a Milano durante i giorni della liberazione, pensò di fare un film sull'esperienza appena compiuta. Dall'altra parte, essendo il gruppo di «Cinema», presente a Milano dal luglio del 1945, ne diventò lo sponsor - come si direbbe oggi - ovvero il principale responsabile. Ci furono anche delle complicazioni, delle situazioni delicate. Innanzitutto perché Agliani aveva proposto per la regia Goffredo Alessandrini che, insomma, era un grande regista, ma certamente un classico regista di regime. Noi - anche se questa cosa ci dispiacque, perché era comunque una persona che stimavamo - mettemmo in guardia Agliani dal far realizzare il primo film della Resistenza del nord da un regista che sembrava appena sceso, armi e bagagli, da un treno che era quello della propaganda di regime fascista.

Attorno a Il sole sorge ancora sono fiorite molte leggende, anche sul modo in cui venne prodotto. Come venne finanziato questo film?

Uno dei figli di Agliani mi disse, molti anni dopo, che una parte delle risorse per fare *Il sole sorge ancora*, pare che fossero venute da un rivoletto dell'«oro di Dongo». Questo famoso oro di Dongo, sequestrato a Mussolini dalle forze partigiane - sulla cui consistenza e sulla cui destinazione il quadro non è ancora chiaro - pare che venisse utilizzato anche per l'assistenza, come, ad esempio, agli orfani dei partigiani caduti. Secondo alcune fonti, però, pare che venne utilizzato - e se è vero, fu una scelta veramente intelligente - anche per la comunicazione, come si dice oggi, cioè per la propaganda. Agliani era il vice di Luigi Longo, cioè il vice-comandante generale delle Brigate Garibaldi, e, dato che riteneva il cinema uno strumento importante, pensò che fosse necessario fare un film. A differenza che in *Roma città aperta* - che pure avevamo amato profondamente - in questo film cercammo di delineare anche i momenti di una lotta di classe, cioè di vedere le classi sociali: il proprietario terriero, il contadino, il reduce, l'operaio. Sicuramente non raggiungemmo il livello dell'opera di Rossellini, però è forse l'unico film di quel periodo in cui erano delineati i conflitti sociali che erano a monte della Resistenza. Si trattava di nodi essenziali: il problema non era stato solo quello di fronteggiare il nemico nazista, ma era stata forte anche l'aspirazione a una trasformazione della società.

Il regista che indicammo, o meglio che De Santis indicò, era Aldo Vergano, un buon regista non compromesso col fascismo. Vergano, anzi, a causa del suo antifascismo era stato al confino. Collaboratore di Blasetti, era una persona stimata da tutti. Naturalmente fu De Santis a immettere nella sceneggiatura e nel film quel senso di corallità che c'è in molte scene. Quello, d'altronde, sarebbe stato un elemento che

avrebbe caratterizzato tutto il cinema di De Santis. Tant'è vero che, nel corso della lavorazione, Agliani apprezzò l'opera di De Santis e successivamente lo aiutò a realizzare il suo primo film, cioè *Caccia tragica*.

L'esperienza dei film, di fiction, prodotti dal Pci o da organizzazioni ad esso legate però finì presto.

Ci fu una discussione su questo problema all'interno della Direzione del partito. Ma questo avvenne più tardi, mentre nel 1951 giravo il mio primo film, *Achtung! Banditi!*. Ne venimmo a conoscenza io e Giuliani De Negri, con cui avevo dato vita alla Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici. Il Pci decise di limitarsi a una produzione di documentari, perché i cineasti comunisti dovevano portare le loro idee all'interno del cinema *tout court* e non dare vita a un cinema targato Pci, che avrebbe avuto una circolazione più limitata. Oltre al fatto che i mezzi economici sarebbero stati comunque molto limitati.

Cinema, televisione e propaganda nel Partito comunista italiano

Intervista a Mino Argentieri di Tatti Sanguineti ed Ermanno Taviani

Quando hai iniziato ad occuparti di cinema?

Sono arrivato al cinema per vie strane, contorte, nel senso che subito dopo la guerra sono stato allievo del Cepas, che era una stupenda scuola per assistenti sociali, in cui insegnavano grandi esponenti della cultura italiana. La concezione dell'assistenza sociale teneva conto dell'esperienza dei paesi anglosassoni e di quelli scandinavi. Preside della scuola era Calogero ed era affiancato da grandi insegnanti: Pesenti per l'economia politica, Muscetta teneva un corso sulla letteratura popolare, Ossicini insegnava psicologia dell'infanzia. Era quindi una scuola di livello universitario, in cui l'assistenza sociale si profilava come una professione nuova che offriva delle possibilità per dei giovani che uscivano dai disastri della seconda guerra mondiale

Dopo aver frequentato questa scuola, ho lavorato in un campo profughi a Trastevere: lì avevo organizzato un doposcuola che doveva funzionare come nucleo di un centro sociale del quartiere.

Vi racconto un aneddoto curioso. Noi praticavamo delle metodologie educative moderne, basate sul principio della "scuola attiva". Non volevamo insegnare ai ragazzi solo a fare bene i compiti, ma anche la democrazia. A questo scopo era stato il doposcuola era organizzato come una piccola comunità retta dai ragazzi stessi. Un giorno, Luigi Comencini - che stava preparando il suo primo film *Proibito rubare*, che raccontava proprio l'esperienza di una piccola città di ragazzi di Napoli messa su da un sacerdote - venne a visitare il nostro doposcuola con Flaiano e Suso Cecchi d'Amico. Questo fu uno dei miei primi contatti diretti con il cinema.

Il secondo invece nacque dal fatto che volevamo far vedere dei film ai ragazzi, ma non avevamo molti soldi, anche se la nostra era un'organizzazione che dipendeva dal Ministero per la ricostruzione postbellica (poi, dal Ministero degli Interni). Allora ricorrevo per le proiezioni a un'organizzazione internazionale inglese ma soprattutto all'Usis, l'organizzazione della propaganda americana. Allora erano molto efficienti: ci davano i film gratis e mandavano un'équipe con un protezionista e una bellissima macchina da proiezione. Possedevano un repertorio ricco che comprendeva anche i documentari di guerra, come quelli di Ford, Wyler e di John Huston (*La battaglia di San Pietro*), oltre ai cartoni animati a carattere educativo. In questo modo ho scoperto il cinema documentario del *New Deal*. Perché, ad esempio, avevano ancora i documentari prodotti dalla Tennessee Valley Authority, l'organizzazione creata da Roosevelt

per imbrigliare le acque del Mississippi ed elettrificare intere zone delle campagne.

Dopo l'esperienza del campo "La Marmora" - che tra l'altro era pieno di fascisti. Infatti molti profughi provenivano dall'Istria e dalla Libia, ed erano pieni di risentimento nei confronti dell'anti-fascismo - e iniziai a lavorare alla Camera del lavoro, dove esisteva un piccolo settore che si occupava dell'assistenza di tipo previdenziale. Noi, però, che eravamo portatori di una visione di più ampio respiro, demmo vita a delle iniziative di rilievo, come per esempio un corso sulla Costituzione Italiana a cui parteciparono Terracini e Crisafulli. La Camera del lavoro organizzava delle colonie per bambini e dei corsi di riqualificazione professionale. In quel contesto venne l'idea di fondare un Centro cinematografico popolare e riuscii a convincere il segretario della Camera del Lavoro, Mario Brandanti, a comprare una macchina da presa, per filmare le lotte e fare opera di documentazione, e un proiettore.

Che attività svolgeva questo Centro cinematografico popolare?

In effetti in questo centro cinematografico popolare scrivemmo un manifesto che fu firmato, tra gli altri, da Barbaro, Chiarini, De Santis, Pietrangeli, e cominciammo organizzare proiezioni, anche nelle fabbriche occupate a Roma e nella provincia. Qualche volta abbiamo preso in affitto dei cinema per proiettare film come *Il sole sorge ancora*, *Paisà*, *Roma città aperta*, o organizzare rassegne, come quella al cinema Esperia, l'attuale "Roma", nel quale, la domenica mattina, proiettavamo grandi film che erano stati sottovalutati dalla critica o respinti dal pubblico: *Quarto potere* di Welles, *Monsieur Verdoux* di Chaplin, *1860* di Blasetti e poi un quarto film che provocò un disastro, *L'ultima speranza* di Leopold Lindtberg. Quest'ultimo era un film svizzero che raccontava la fuga dopo l'8 settembre di alcuni ebrei e di alcuni soldati americani, scappati dai campi di prigionia verso la Svizzera. Durante questa lenta marcia di avvicinamento alla Svizzera, due americani si nascondevano in un pagliaio e arrivavano dei carabinieri che frugavano nella paglia con un forcone. Che cosa era successo? Che questa scena era stata bocciata dalla censura ed era stata tagliata. In quegli anni ogni proiezione, anche quelle organizzate dai circoli del cinema, cioè da associazioni culturali anche a carattere privato, doveva essere autorizzata dalla polizia. Ogni volta era necessario aprire una pratica e la polizia mandava un poliziotto a controllare. Il poliziotto che venne quel giorno, non so come, si insospettì e chiese il libretto di circolazione del film in cui c'era scritto che quella scena non doveva figurare. Il risultato fu che la sala cinematografica venne chiusa per quattro o cinque giorni che, a quel tempo, costituiva una perdita finanziaria grossa perché i cinema tiravano a tutto vapore. A quel punto l'iniziativa del Centro cinematografico popolare qui a Roma subì un forte contraccolpo e ci convincemmo dell'opportunità di creare un circolo del cinema come associazione privata per avere un trattamento più comprensivo. Anche se poi, nel giro di un anno, anche i circoli del cinema furono assoggettati alla disciplina censoria. Allora

chiamammo una persona competente, che era Ivano Cipriani, il quale aveva seguito un breve corso al Centro sperimentale. Così, piano piano, feci i primi passi dentro la cultura cinematografica fino poi ad abbandonare completamente il mestiere di assistente sociale e passare completamente a questo campo. Quando creammo il centro cinematografico, tra l'altro, io di cinema sapevo ancora poco, anche perché il mio primo amore era stato il teatro.

Quali sono i caratteri della campagna elettorale del 1948 e quale fu il posto del cinema nella propaganda del Pci e dei suoi avversari?

Il 1948 vede risorgere un'ondata di anticomunismo ed antisovietismo violenta e molto forte e che riporta in auge tutti i *cliché* che erano stati usati dalla propaganda fascista nell'arco del ventennio e poi, ovviamente, durante il periodo bellico. Quindi la nuova propaganda anticomunista trovò un terreno molto favorevole: c'era un'opinione pubblica, preparata a ricevere questi messaggi ed allenata ai simboli e alle figurazioni che demonizzavano il comunismo. Nel cinema successe un fenomeno curioso: furono riproposti alcuni film del periodo fascista, come *Bengasi*, *L'assedio dell'Alcazar* e naturalmente *Noi vivi* di Alessandrini. Alcuni di questi film, purgati da qualche inquadratura con un saluto romano o un riferimento diretto al fascismo, furono rieditati per riaccendere uno spirito nazionalistico.

Dall'altra parte, inoltre, avvenne un fatto davvero insolito ed anomalo, cioè la Metro Goldwin Mayer distribuì *Ninotchka* contemporaneamente in prima visione, in seconda visione, in terza visione. Un fatto assurdo stando alle leggi del commercio cinematografico. C'era chiaramente un intento politico, cioè inserire questo spiritoso e anche intelligente film di Lubitsch nel coro della campagna antisovietica.

Il Pci cosa aveva da contrapporre? Non molto. Durante la campagna elettorale del 1948 realizzò tre brevi cortometraggi. Io li ho visti, ma ne ricordo uno solo, quello diretto da Aldo Gargano, in cui recitava un attore, che cominciava ad avere una certa notorietà, Ermanno Randi. Questo sketch raccontava di un individuo che va dal barbiere a farsi radere e, mentre il barbiere gli taglia la barba, lui si addormenta e fa un sogno che diventa incubo, perché vede il ritorno dei fascisti. Poi improvvisamente si sveglia e dice: «ma no, questo pericolo possiamo evitarlo votando per il fronte popolare il 18 aprile».

Ricordo che i cortometraggi del Pci venivano proiettati nelle piazze con dei cinemobili. Il Pci riprendeva una vecchia tradizione, che era stata inaugurata durante il fascismo dall'Istituto Luce, quella, appunto, delle proiezioni nei paesi, nei villaggi, nelle piazze ovunque non esistesse una sala cinematografica. Per quanto ricordo, lo stesso metodo venne utilizzato in quella campagna elettorale dalla Dc e, come al solito, ci fu una disparità di mezzi nella propaganda. La Democrazia cristiana, infatti, poteva contare su risorse di tipo istituzionale: la della Presidenza del Consiglio dei ministri o l'Istituto Luce, che era stato monopolizzato dai democristiani dopo il 1947, cioè dopo la cacciata dei ministri socialisti e comunisti dal governo. Inoltre ci fu l'appoggio dell'Agis che fu,

tramite Marconi prima e poi Gemini poi, una creatura della Dc, soprattutto di Andreotti. Quest'ultimo - non dobbiamo dimenticarcelo - era sottosegretario alla Presidenza del consiglio dei Ministri, con delega per tutte le questioni che riguardavano il cinema e lo spettacolo.

Qual era il clima della campagna elettorale per le elezioni del 18 aprile?

La propaganda nel 1948 si colloca nel momento dello scontro più aspro, rispetto al quale le recenti tensioni elettorali sembrano all'acqua di rose. Fu una battaglia politica inimmaginabile ai giorni d'oggi, combattuta in un clima febbrile, di eccitazione e di tensione, a cui avevano concorso entrambe le parti. Fu combattuta come se fosse un duello all'ultimo sangue per difendere la civiltà occidentale, un sistema da un altro sistema, anche se tutto sommato i comunisti non è che avessero progetti così radicali e sovversivi. Però la rappresentazione dei comunisti che si diede, fu quella di una forza che stava preparando la sovietizzazione della società italiana. A tutto ciò – questo va riconosciuto - i comunisti in parte si prestarono, avallando tutto quello che in quegli anni stava succedendo nelle cosiddette “democrazie popolari”: con i colpi di stato, i processi, le impiccagioni, ecc. Contribuirono a gettare su di sé una luce allarmante, prestando il fianco alla virulenza della campagna avversaria.

In quella campagna elettorale la preoccupazione principale del Pci fu, da una parte, non fa venir meno la solidarietà all'Unione Sovietica, da cui l'esaltazione del “paese del socialismo” e delle sue conquiste. Dall'altra parte, rassicurare gli italiani mostrando un'immagine pacifica dei comunisti. In questo senso parlano molti manifesti incentrati sulla famiglia, sui giovani, sulle donne, sui bambini che guardano verso l'orizzonte di un futuro sereno. In questa chiave va il documentario di Carlo Lizzani su *Modena città dell'Emilia rossa*, dove si proponeva il modello della gestione, civica, sociale, come esempio di quello che voleva essere la società a cui miravano i comunisti. Anche se quel documentario finiva con una sfilata, di moto e bandiere in stile sovietico, il film voleva comunicare agli spettatori un messaggio diverso: «noi siamo dei bravi amministratori, sappiamo curare l'interesse collettivo, siamo persone per bene, pulite e pacifiche».

Anche la Democrazia cristiana si attrezzò, a partire dal 1948, dal punto di vista della propaganda attraverso il cinema.

Anche la Democrazia cristiana si serviva delle sue reti di partito per diffondere i propri documentari. E questo avvenne anche per i Comitati Civici. Io però non ho mai avuto modo di vedere questi materiali. Li ho visti trent'anni dopo proprio all'Archivio audiovisivo del movimento operaio.

Comunque una cosa è certa, e cioè che in quel periodo il governo, la Democrazia Cristiana, si servirono per la propaganda attraverso il cinema soprattutto della «Settimana Incom» di Pallavicini. Quei cinegiornali

costituirono un fattore di innovazione nel giornalismo audiovisivo di quel tempo, soprattutto rispetto al modello del cinegiornale Luce. «La Settimana Incom», infatti, aveva sposato tutte le procedure tipiche del settimanale a rotocalco ed era un cinegiornale molto variato e veloce nei suoi servizi. Tra l'altro, per un certo periodo di tempo, autore dei commenti fu Giacomo Debenedetti.

Al fondo erano due i temi ricorrenti nel cinegiornale di Pallavicini: la ricostruzione e l'immagine dell'Italia come un grande cantiere. Questo secondo tema era in continuità con la propaganda fascista e del cinegiornale Luce.

La «Incom» avuto una funzione mobilitante soprattutto all'epoca in cui crebbero le tensioni a Trieste e in Istria. Sulle foibe, alle quali ha dedicato addirittura dei numeri monografici, e contro i "titoisti", batteva e ribatteva in continuazione. Insomma, un vero sostituto del vecchio film Luce. D'altra parte i finanziamenti alla Incom venivano da Guglielmone, senatore della Democrazia Cristiana. La Dc, quindi, poté servirsi di un potente strumento perché la Incom veniva proiettata in tutte le sale cinematografiche e, devo dire, anche con un certo successo, dovuto appunto a questa formula molto spigliata.

Chi si occupava della propaganda cinematografica del Partito comunista in quella fase?

In un primo tempo nella Sezione propaganda, ed attorno ad essa, ruotarono soprattutto Gianni Puccini e Carlo Lizzani: due giovani cineasti esordienti che avevano già lavorato come aiuto registi o sceneggiatori. C'era anche Basilio Franchina. Insomma si muoveva una parte del gruppo del quindicinale «Cinema», la cellula comunista del cinema italiano già attiva dal 1942 in poi. Tutto il gruppo partecipò alla realizzazione del documentario *Togliatti è tornato*, che documentava il grande raduno nazionale del 1948. Quel film, da un lato, voleva esser una dimostrazione di solidarietà ed affetto verso Togliatti, che usciva dall'attentato di alcuni mesi prima e, dall'altro lato, voleva esser anche una auto-rappresentazione del Partito comunista nelle sue varie componenti, nei suoi legami con le regioni d'Italia, con la storia e le tradizioni italiane. Quel documentario - molto interessante sia da punto di vista cinematografico, sia dal punto di vista di un'indagine storica - costituì l'opera di tutti questi giovani. Me li ricordo un giorno che andavano in giro a effettuare queste riprese: Franchina, Lizzani e Beppe De Santis.

Qualcosa di molto simile si è verificato quando è morto Togliatti, ma in quel caso c'ero di mezzo anche io e lì l'idea fu che fosse il meglio del cinema italiano ad effettuare le riprese e poi affidare il girato ad un montatore di una certa autorevolezza.

Con *Togliatti è tornato* si voleva dire che il Partito comunista era il partito della gente che lavorava, fortemente ancorato alla storia del paese, che rappresentava per alcuni versi la continuità di un passato e di una storia anche se poi questa forza politica voleva spingersi in avanti.

Che tipo di propaganda era, dal punto di vista del messaggio politico, quella di quegli anni, per altro molto difficili e di grande scontro con le forze centriste?

La nostra propaganda di quegli anni era una propaganda “dolce”, se possiamo usare questo aggettivo. Non ci furono elementi forti di conflittualità. Alcuni documentari che contenevano questi elementi non poterono venire alla luce, nel senso che per esempio il documentario sull’eccidio di Modena fu massacrato dalla censura. In pratica sparì completamente tutta la parte che riguardava la dinamica dalla uccisione degli operai e rimase solo il lungo capitolo dei funerali, che costituisce comunque una documentazione di un certo interesse per quello che riguarda la ritualità funebre nella lotta politica. Anche i documentari sulle occupazioni delle terre non furono autorizzati a circolare. Anche perché la censura prevedeva, tra i motivi del suo intervento, l’“incitamento all’odio di classe” perché questo era previsto nel codice di censura fascista che poi era stato ereditato nel 1945 dal governo del CLN, cioè il governo Parri.

Che tipo di cinema era quello dei film di propaganda dell’immediato dopoguerra?

Non consideravamo quei film come pura propaganda. Per esempio il film di Lizzani *Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato* lo consideravamo come un’inchiesta sul sud. Infatti era anche un lungo reportage che toccava la povertà spaventosa di molte città meridionali, il bracciantato, l’occupazione delle terre e, ancora, la Napoli delle fabbriche occupate, i Sassi di Matera ecc. Insomma, era una specie di viaggio nel mezzogiorno con un’appendice che riguardava il congresso di tutte le forze che si battevano per il riscatto e l’emancipazione del Mezzogiorno. Però per tre quarti si trattava di una vera e propria inchiesta che noi apprezzavamo sia dal punto di vista conoscitivo, sia da quello cinematografico, anche perché quel film si ispirava all’insegnamento del neorealismo. D’altra parte molti fermenti del neorealismo provenivano proprio dal cinema documentario. Ci fu un intreccio continuo tra cinema documentario e cinema di fiction, sia pure con la povertà dei mezzi con cui venivano realizzati i documentari allora. Quando Vancini venne a Roma e portò *Delta padano* noi lo proiettammo al circolo Charlie Chaplin, dove avevamo istituito una vetrina del documentario e dove facemmo vedere anche i primi lavori di Maselli, Pontecorvo, Zurlini.

Nei circoli del cinema ci siamo occupati di politica cinematografica in primo luogo in veste di organizzatori culturali. Poi piano piano siamo diventati giornalisti, critici, però abbiamo sempre avuto presente l’importanza che ha il cinema nell’aiutare la formazione di una certa visione del mondo. Noi amavamo il cinema e sostenevamo un certo modo di farlo. In nome di queste idee successivamente siamo riusciti a dare una spinta al cambiamento nell’orientamento di politica cinematografica di tutto il Pci. Questa svolta passò attraverso un braccio di ferro intestino che durò a lungo e che fu anche pesante.

Il Pci ha sempre avuto nei confronti del cinema italiano una linea politica fondata su alcuni elementi: la difesa delle strutture e dell'identità nazionale; la difesa - anche se questa battaglia purtroppo è stata vana - nei confronti dello strapotere dello strapotere statunitense; la lotta contro la censura. Quest'ultima era una battaglia di tipo liberale. Uno spirito più libertario si affermò però solo negli anni sessanta.

Noi volevamo qualcosa di diverso, volevamo che il Pci si battesse contro la "censura di mercato", per usare una formula, cioè per aiutare la ricerca della qualità nel cinema e non difendere il cinema soltanto come un'industria nazionale che va aiutata e stimolata. Ci battevamo per la ricerca della qualità e quindi volevamo un intervento dello Stato che fosse indirizzato in questa direzione, attraverso leggi ed attraverso gli strumenti che gli erano propri e cioè le società cinematografiche pubbliche, che in parte erano state liquidate e in parte erano sopravvissute, che stentavano ad avere una vita e soprattutto una finalità che fosse veramente di utilità sociale. Questo spostamento dell'asse politico del Pci sul cinema maturerà fatica. Ne emerse un disegno riformatore che però purtroppo non ha ebbe molto successo, anche a causa delle traversie del processo politico: con il distacco dei socialisti dai comunisti, il centrosinistra ed i compromessi che furono all'ordine del giorno al suo interno.

I critici cinematografici cattolici come si posero di fronte al problema dell'anticomunismo, alla censura, al neorealismo?

Da una parte, abbiamo avuto dei cattolici che agirono come dei veri e propri crociati. Primo fra tutti, Gian Luigi Rondi che, per alcuni versi, fu il braccio disarmato della censura. Rondi, infatti, non solo giustificava i comportamenti dell'autorità di vigilanza, ma segnalava alla censura, con le sue recensioni su il quotidiano «Il Tempo», e sul settimanale di Andreotti «Concretezza», i film su cui intervenire. Per esempio, quando vide a Venezia *La ronde* di Max Ophuls, il film tratto dal lavoro teatrale di Schnitzler, lo segnalò come un film "immorale". Insomma, esprimeva la parte più clericale della Democrazia cristiana. Col passare del tempo tutto questo è caduto nel dimenticatoio: molti dei cineasti che Rondi bersagliava sono andati a nozze con lui nei Festival, nei David di Donatello. Come al solito in Italia la memoria viene tranquillamente cancellata e si è scordato che allora lui era un fiero combattente contro la libertà. Esisteva, però, un'altra parte del mondo cattolico che esprimeva una posizione sul cinema più intelligente, problematica. Pensiamo, per esempio, a padre Felix Morlion che non riteneva giusto che le sinistre si impadronissero del neorealismo, Era una posizione controcorrente, perché il neorealismo era stato bersagliato dalla censura e attaccato da gran parte del mondo cattolico che vi vedeva una forte critica al sistema sociale. A molti cattolici disturbava la rappresentazione delle piaghe sociali: le prostitute, gli sciuscià, la miseria, la disoccupazione. Che poi era quello che dava fastidio a metà dell'Italia, a quei ceti medi che avevano dato il consenso al fascismo e rispetto ai quali la Dc si era fatta garante di una transizione morbida alla democrazia, senza processi per le

scelte del passato. I censori, dunque, si fecero interpreti della visione della Democrazia cristiana e anche dell'animo profondamente reazionario di una parte di questo paese, che non si è mai liberato definitivamente dal passato fascista. Anche perché non ci si libera nel giro pochi anni da retaggi culturali che risalgono molto indietro nel tempo. I cambiamenti culturali richiedono invece tempi lunghissimi e non sono mai automatici, ma sono la risultante di un conflitto.

Nel dopoguerra gli attacchi non riguardarono solo il cinema neorealista. Ci siamo dimenticati che anche molti film stranieri vennero colpiti dalla censura. Anche *Alexander Nevsky*, in prima istanza fu bocciato dalla censura. Lo stesso avvenne per *Il diavolo in corpo*, di Autant-Lara. *Furore*, che raccontava l'America povera dei contadini colpiti dalla crisi degli anni trenta, fu autorizzato a circolare ma con l'aggiunta di una didascalia all'inizio che recitava più o meno così: «Attenzione questa è una situazione di anni fa che la società ha superato». Persino un film di Hitchcock attese per anni prima di ottenere l'autorizzazione a circolare. Un film americano su Lutero non venne mai importato in Italia, perché un'opera sul "grande eretico" non doveva raggiungere le sale italiane e così via.

Padre Morlion, per togliere la patente di protettori del neorealismo ai comunisti e impedirgli così di presentarsi come i difensori della libertà, parlò di un "contenuto cristiano" presente in *La terra trema*, *Ossessione* e, naturalmente, nei film di Rossellini. Secondo il domenicano nel cinema di Rossellini emergevano problematiche religiose se non, addirittura, un certo misticismo. Da quel momento negli ambienti cattolici il cinema di Rossellini fu contrapposto all'"altro" neorealismo, quello – secondo questo modo di vedere - più legato alle idee della sinistra.

Quando cominciano a cambiare più nettamente questi atteggiamenti nel mondo della critica cinematografica cattolica?

Si trattava di un fronte molto variegato, con diverse sfumature, ma poi, a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta e ancor più negli anni sessanta, si fece strada una schiera di critici cattolici molto aperti e intelligenti. Come, tra gli altri, Giovan Battista Cavallaro di Bologna ed Ernesto G. Laura. Anche il critico del «Popolo» Paolo Valmarana, che pure nell'immediato dopoguerra aveva preso delle posizioni molto aspre, assunse delle posizioni meno clericali. Un ruolo importante venne svolto da Enzo Natta e dal gruppo dei Cineforum.

La Federazione dei circoli del cinema fu uno dei terreni in cui si realizzò, caso abbastanza raro, la collaborazione tra comunisti e cattolici. Anche al Centro sperimentale di cinematografia ci fu un "disgelo" che investì il corpo docente. L'atmosfera mutò profondamente negli anni di avvicinamento alla formula politica di centro-sinistra.

Ritornando ai primi anni del dopoguerra, qual era il posto delle donne nella politica e nella propaganda comunista?

L'iconografia della donna subito dopo la liberazione era molto legata alla partecipazione delle donne alla Resistenza. Un fatto questo che - nei manifesti, nei giornali e nelle riviste - fu molto valorizzato: le staffette, le partigiane, le partigiane uccise, impiccate, torturate e così via. Il Partito comunista fu immediatamente a favore dell'ingresso delle donne nella politica e negli istituti rappresentativi, anche se c'era, almeno in alcuni, la consapevolezza che gran parte del mondo femminile si trovava sotto l'influenza della chiesa cattolica. Questa battaglia - quella per la parità dei diritti - faceva parte però della lotta per il rinnovamento democratico del paese e non poteva che essere sostenuta senza riserve. Anche se non dobbiamo mai dimenticare che la repubblica ha vinto per il rotto della cuffia. Nonostante i disastri prodotti dalla monarchia e dal fascismo, metà della popolazione era ancora con il re. I fascisti votarono per la monarchia pur essendo reduci dalla Repubblica sociale.

Questo per dire che, da questo punto di vista, il Partito comunista aveva le carte in regola. Il femminismo sarà qualcosa che verrà più avanti e con cui il Pci dovrà misurarsi, così come dovrà misurarsi con un nuovo spirito libertario che era completamente assente nei padri costituenti. Questi ultimi erano anch'essi, a destra o a sinistra, il prodotto di una cultura che aveva delle grandi diffidenze, dei grandi pregiudizi nei confronti delle tematiche sessuali.

Come, ad esempio, sulla questione dell'omosessualità?

Nel Partito comunista di allora l'omosessualità non era minimamente accettata. Mi hanno raccontato - ma non so fine a che punto sia vero - che nell'immediato dopoguerra Luchino Visconti chiese l'iscrizione al partito e che la sua adesione fu, sia pure garbatamente e diplomaticamente, bloccata in ragione della sua omosessualità. Orientamento sessuale che, peraltro, non era neanche manifesto visto che Visconti ha vissuto un'epoca storica in cui l'omosessualità era un fatto esclusivamente privato, da nascondere.

I comunisti nutrono un pregiudizio rispetto agli omosessuali per vari motivi. Uno di questi risale ai tempi della clandestinità, quando persone che per "debolezze" varie - come la dipendenza dalla droga o l'omosessualità - potevano essere ricattabili da parte della polizia, venivano tenute a distanza. Non dovevano essere partecipi di segreti, perché erano appunto più esposti di altri al condizionamento da parte della Pubblica sicurezza. Però, al di là di questo, c'era anche un'altra verità: quella di una radicata fobia per il sesso. Questa omofobia rientrava in questa mentalità piuttosto retrograda, sotto molti altri punti di vista, che ritroviamo in una parte del dibattito di preparazione della carta costituzionale e anche nelle leggi che furono promulgate o riattivate come nel caso di quella sulla censura.

Qual era il posto di «Vie Nuove», questo rotocalco comunista, nella storia della propaganda del Pci? Venne organizzato anche un concorso Miss Vie Nuove che faceva il verso a Miss Italia.

Il settimanale «Vie nuove» era il rotocalco del Pci a grande tiratura: un giornale che voleva essere competitivo con le altre pubblicazioni di quel genere, e che era al passo tutte con le tecniche del giornalismo moderno.

Rispetto alla vicenda di Miss Vie Nuove, non so a chi venne in mente l'idea. Sicuramente ha un certo suo interesse perché si ricalcò il modello di Miss Italia con le selezioni locali, regionali. Poi si arrivò alla selezione nazionale, con una giuria che era composta soprattutto da cineasti: Blasetti, Emmer, Zampa, Zavattini e tanti altri. Si aspirò comunque a introdurre delle novità, nel senso che non si volevano delle ragazze stupide, ma si cercarono delle miss che sapessero parlare, che fossero espressione di un'Italia più genuina rispetto a quella di Miss Italia.

Però devo dire che tutto questo rimase più nelle intenzioni che nella realtà dei fatti. Una volta si rasentò lo scandalo quando Scilla Gabel, che poi vinse il premio, andò a farsi fotografare con le gonne sollevate nei bagni di palazzo Brancaccio, dove avvenivano le finali di Miss Vie Nuove. Fu un piccolo scandalo perché, tutto sommato, Miss vie nuove voleva essere un festival perbenista, in cui le ragazze non dovevano presentarsi in costume da bagno o spogliarsi. Durante il festival il presentatore tentava di intervistarle, di farle parlare, per far vedere che dietro una bellezza c'era anche un'intelligenza. Non è che però brillassero di tutta questa intelligenza.

Un'altra trovata fu questa. Ad un certo punto che dicemmo: «ma perché queste ragazze devono arrivare solo sfilare sulla passerella? Facciamo dei provini». Era un modo per capire se erano fotogeniche o meno. Ed allora io con un mio amico fotografo andammo in giro per l'Italia a fare questi provini. I provini erano delle cose molto semplici: filmare queste ragazze nel loro ambiente familiare oppure all'uscita dal luogo di lavoro. Questo esperimento, però, è stato compiuto per una sola edizione del concorso.

La censura a un certo punto porta al blocco quasi totale della produzione cinematografica prodotta dal Pci. Anche molti film dei paesi comunisti che il Pci volevano distribuire vennero fermati.

La censura, da un certo punto in poi, ha sistematicamente bocciato tutti i documentari indipendentemente dal loro contenuto. E questo per una ragione precisa e che non si limitava solo alla produzione di propaganda diretta, ma riguardava tutta la produzione cinematografica che faceva capo direttamente o indirettamente, al partito comunista. Mi riferisco, soprattutto, alla Libertas, che era una casa di distribuzione specializzata nella diffusione dei film dei paesi dell'est europeo che venne costantemente presa di mira. Si giunse al punto di vietare un documentario su una partita di calcio disputata tra la famosa Dinamo sovietica e non mi ricordo quale altra squadra, adducendo il pretesto che il film

istigava all'odio fra i popoli. C'era stata una circolare di Scelba che partiva da un presupposto errato e cioè che questa casa di distribuzione servisse per portare soldi al Pci e che dunque questo filone di denaro doveva essere interrotto. In realtà non portavano soldi, casomai li hanno spesi, ma certo è che dopo una serie di interventi censori, la Libertas chiuse i battenti.

Per controbattere la censura, gli interventi dei questori e dei prefetti vennero realizzate le "filmine". Ci racconti la storia di questo curioso escamotage?

Le filmine nascono casualmente, nel senso che un giorno si presentò alla Direzione del Partito comunista un ex prete, - un ex missionario allontanato dalla missione perché si diceva fosse troppo interessato ai bambini da evangelizzare - e mi chiede di parlare con Pajetta, che però era occupato. Allora lo ricevette Paolo Robotti. Robotti era - com'è noto - un personaggio abbastanza singolare perché era il comunista di "specie sovietica". Era un uomo che camminava dritto come un fuso, con un busto prorompente. Si venne a sapere che la polizia sovietica gli aveva spaccato la spina dorsale, ma naturalmente lui di questo non parlava. Si vantò, però, di aver resistito agli interrogatori. Sosteneva così la tesi, un po' paradossale, che se un uomo non parlava, non si autoaccusava, veniva rilasciato e che quindi chi aveva parlato aveva fatto male a farlo.

Robotti parlò con l'ex prete che gli chiese: «ma perché voi comunisti non fate come noi preti che ci serviamo delle filmine, cioè delle diapositive, per attrarre la gente e per trasmettere degli elementi educativi?». Robotti capì che aveva ragione e, tra l'altro, gli tornò alla mente che nell'Unione Sovietica queste filmine venivano usate largamente. E allora si fece la scelta di produrre materiali di propaganda attraverso la filmina. Le leggi del cinema, e dunque le leggi di censura, infatti, riguardavano le immagini in movimento e queste invece erano immagini statiche. Appigliandoci a questa caratteristica, ci si buttò nella battaglia.

Con le filmine siete riusciti a evitare le censure?

Siamo quasi sempre riusciti a sfuggire agli interventi della polizia e delle prefetture, che trovavano sempre qualche pretesto per cercare di impedire le nostre iniziative. Queste specie di proiezioni avvenivano in modo capillare: nei caseggiati, nelle campagne, nelle piazze di piccoli paesi. Erano delle proiezioni che spesso venivano effettuate con una certa inventiva da parte dei propagandisti perché si inserivano dei commenti a voce, delle musiche (usando dei giradischi). Insomma, hanno avuto una loro funzione ed efficacia almeno fino al momento in cui è nata la televisione. Dunque si può dire che le filmine occuparono il periodo che andò grosso modo dal 1952 al 1955: questo è l'arco di tempo. Io ero il responsabile di questo lavoro.

Quindi hai cominciato a lavorare per Botteghe Oscure per realizzare le "filmine"?

Fui chiamato dalla Sezione cinema della Direzione del partito, dove allora il responsabile era Beppe Alessandri, mentre il suo braccio destro era Elio Petri. Per questa attività, in un primo momento, avevano pensato ad Umberto Barbaro, però non era disponibile perché doveva andare in Polonia a fare un film con Vergano e ad insegnare alla scuola di cinema. E allora mi fu affidato il compito di seguire questo settore.

L'idea che avevo - non ero da solo, naturalmente, poiché c'era un giro di collaboratori tra i quali Giorgio Grillo - era di cambiare in linguaggio delle diapositive, che era in genere di tipo illustrativo, quindi molto statico. Il nostro sforzo fu quello di applicare le tecniche del cinema alla filmina, usando il montaggio per analogia o quello per contrasto.

Abbiamo usato le filmine per parlare un po' di tutto. Ad esempio, nel 1953 siamo riusciti a spiegare attraverso i disegni che cosa sarebbe successo se fosse passata la "Legge truffa". Toccavamo molti temi politici come il riarmo della Germania o la bomba atomica e gli effetti tragici dei bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki. In quegli anni, infatti, stavano venendo fuori le testimonianze, anche visive, dei danni, dei guasti causati dalle radiazioni a distanza di anni. Affrontammo anche gli scandali che già allora fiorivano nel nostro paese. Alcune filmine avevano il carattere del reportage, dell'inchiesta. E, poi, man mano siamo arrivati a fare un vero e proprio settimanale in filmina, tutto visivo: con pezzi di politica interna, politica esterna, una parte documentaria, una parte sulla recensione cinematografica e, *dulcis in fundo*, la striscia comica di Pino Zac. Zac, che aveva cominciato allora a fare le vignette del gatto Filippo su «Paese Sera», contemporaneamente lavorava anche per noi per la striscia finale. Questo inserto nella filmina funzionava molto bene perché, scattando vignetta dopo vignetta, l'effetto comico finale risaltava ancora di più.

Nell'ultima fase delle filmine abbiamo creato anche delle collane indirizzate ai bambini con delle favole. A volte traducevamo delle filmine sovietiche. Abbiamo lavorato con vari disegnatori italiani. Roberto Bonchio fece un adattamento de *L'ultima frontiera* di Howard Fast. In sintesi, cercammo di spaziare abbastanza. Però, come ho già detto, il colpo finale lo diede l'avvento della televisione. A quel punto le filmine erano ormai improponibili, anacronistiche.

Cambiando argomento, una certa vulgata continua a proporre l'immagine di un Pci togliattiano molto rigido nell'applicazione delle linee di politica culturale. Rispetto al cinema, esisteva una linea del partito sui film da sostenere o da criticare?

Il Pci esercitava un controllo soprattutto sulla scelta dei critici cinematografici delle sue pubblicazioni. La scelta del critico dell'«Unità», in particolare, non dipendeva totalmente dal direttore del giornale. Quest'ultimo proponeva una

candidatura e la Sezione culturale diceva sì o no. Anche se il Pci i suoi peccati di stalinismo li ha sulla coscienza – ma anche il discorso sullo stalinismo è complesso e passa attraverso molte mediazioni - non si può dire che dettasse rigidamente una linea. Il partito non ha mai agito come strumento burocratico che forniva tracce o indicazioni. Certo il partito si spendeva su alcuni film e non a favore di altri.

Ricordo che, per esempio, quando a Venezia fu proiettato *Le mani sulla città* noi ci trovammo di fronte ad una situazione imbarazzante nel senso che tra i film candidati al Leone di Venezia, c'erano anche *Il servo* di Losey, e *Fuoco fatuo* di Malle. Alicata e Trombadori vennero a Venezia, quando noi non avevamo ancora visto il film di Losey, a dirci: «Bisogna sostenere il film di Rosi, bisogna fare del tutto perché vinca il festival». Ed effettivamente il film di Rosi vinse ma io non ero d'accordo, perché pensavo che, benché fosse un film importante in senso civile, quelli di Losey e di Malle fossero nettamente superiori. Presi posizione e scrissi una lunga recensione sul «Contemporaneo» e per questo mi diedero addosso.

Talvolta, quindi, il partito cercava di intervenire schierandosi in maniera un po' settaria. Non a caso sono diventato un nemico giurato dei premi, delle giurie e sono rimasto di questa convinzione mentre tanti amici che sostenevano le stesse cose poi invece sono finiti per entrare nelle commissioni, nelle giurie e così via.

Quale fu il rapporto tra i comunisti e la televisione. Secondo alcuni l'importanza del mezzo non venne colta, altri invece, come Giovanni Cesareo, hanno sostenuto che questa consapevolezza almeno in parte ci fu?

Quando arrivò la televisione, contrariamente a quello che sostengono alcuni oggi, non ci fu insensibilità. Il Partito comunista capì l'importanza di questo mezzo, come aveva capito a suo tempo l'importanza del cinema e della radio. Il fatto è che però il Pci si trovò spiazzato: la vicenda televisiva non lo vedeva coinvolto direttamente attraverso i suoi uomini. Non mi riferisco ai dirigenti politici ma a quelli che effettivamente lavoravano alla Rai. La televisione, infatti, è nata come uno strumento che doveva rafforzare il monopolio dell'informazione pubblica della Democrazia cristiana. Quando mosse i primi passi venne messa in mano a persone come Guala, che era espressione di un cattolicesimo fondamentalista e intollerante (on a caso successivamente si è fatto monaco).

La Dc, che non aveva mai sentito il cinema come qualcosa di vicino, questa volta si trovò in mano un grande strumento di comunicazione. Senza per questo voler contrapporre la televisione al cinema, perché non voglio dare l'immagine di un cinema tutto laico, tutto a sinistra, perché non era così. Però se è vero che il cinema, da una parte, si nutriva di una cultura laica, dall'altra parte, si fondava sulla ricerca del profitto, che era la regola superiore. La Rai non avrebbe dovuto osservare questa regola, e quindi proprio la televisione poteva diventare lo strumento per un esercizio totalitario del mezzo stesso.

I comunisti non ebbero parte nella storia dei primi anni della televisione pubblica?

Emarginati nella radio, in televisione proprio non entrarono. Questo essere stati tagliati fuori fece sì che mancassero per il Partito comunista sollecitazioni provenienti da suoi uomini all'interno di quella istituzione. Al contrario di quanto era successo per il cinema, in cui alcune figure chiave - come Barbaro, Solaroli, De Santis, ecc. - avevano, se non direttamente ispirato la linea politica, fornito indicazioni importanti. Dal mondo della televisione nascente non giungevano voci. D'altra parte, la mancanza vera era che a sinistra non si conosceva bene che cosa era stata la televisione in America. In qual caso ci fu una carenza di tipo conoscitivo.

Nonostante questi problemi, rispetto alla televisione non ci fu insensibilità politica e neppure culturale. L'interesse per un mezzo di comunicazione del genere traeva origine da una certa visione strumentale del Pci, che aveva costituito, per molti versi, un limite della sua politica cinematografica. Il cinema - si diceva nel gruppo dirigente comunista - è importante perché conta nella vita delle masse, e allora vanno sostenuti i film che piacciono alle masse, mentre quelli che non piacciono, se sono di qualità, vanno difesi da un punto di vista culturale. L'auspicio, il modello, era quello di un cinema che parlasse a tutti, che avesse un linguaggio piano e che non sconfinasse nel territorio delle avanguardie, nei linguaggi sperimentali. Però, ripeto, c'era una mancata conoscenza di che cosa era stata e di cosa stava diventando la televisione nei paesi più avanzati. La rivista culturale del partito, «Rinascita», negli anni 1954-55, si pose questo problema e invitò tutti coloro che si occupavano di televisione a entrare in contatto con la rivista, poiché si voleva fare un numero unico dedicato al piccolo schermo. Questo fatto stava a dimostrare che il Pci era in difficoltà e cercava aiuto all'esterno dell'apparato. Questo numero monografico però non è stato mai pubblicato. Non ne so la ragione né so se quell'appello era stato raccolto oppure no. Probabilmente no.

Le vostre iniziative si configuravano come un disegno di "controinformazione", quasi il Pci e le sue organizzazioni fosse una sorta di stato nello stato?

Negli anni cinquanta un disegno di controinformazione ci fu. Però venne frustrato dalla censura, come nel caso della Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici che fu costituita per realizzare due film: uno sulla resistenza, *Achtung banditi*; mentre l'altro, *Cronache dei poveri amanti*, riguardava l'avvento del fascismo. Erano film impensabili in quel momento, al di fuori di un'iniziativa autonoma. Era il popolo della sinistra a tenere in piedi la Cooperativa. Una volta realizzati, questi due film, gli unici che in quel periodo toccavano i temi della resistenza, assieme a *Gli sbandati* di Maselli, furono colpiti dalla censura che ne vietò l'esportazione per cinque anni. Questo fatto, l'impossibilità di una distribuzione all'estero, contribuì al fallimento della

cooperativa Spettatori Produttori. Quindi, in conclusione, se un progetto di controinformazione ci fu, conobbe dei grandi contraccolpi.

Quando cambia questo quadro, con il centro-sinistra? Quando la legge sulla censura venne riformata?

Le cose cominciarono a cambiare negli anni sessanta. Innanzitutto perché fu rimosso quel macigno rappresentato dalla legge fascista sulla censura. Finalmente, grazie al primo centro-sinistra, si ebbe una legge sulla censura compatibile con i principi della Costituzione, contrariamente a quello che abbiamo sostenuto per tanto tempo, cioè che la censura fosse incostituzionale. Anche se la Costituzione legittimava l'intervento, preventivo, solo contro la pornografia, tanto per usare un termine spiccio. Comunque, se le leggi in vigore fino al 1962 lasciavano campo libero alla censura, da quell'anno cambiò un po' tutto.

In quel momento per il Pci si trattò di ripensare, per molti versi, la sua azione nel campo della propaganda, servendosi con più incisività del mezzo cinematografico. E' allora, per raccogliere le forze, che venne costituita l'Unitelefim, che, a sua volta, era stata preceduta da un'altra società che si chiamava Lo specchio. Era una società - a cui si era dedicato Marcello Bollero e, credo, anche Gillo Pontecorvo - e che aveva prodotto alcuni film, non molti per la verità.

L'Unitelefim, invece, rappresentò un progetto più ambizioso, dal punto di vista politico, culturale e organizzativo?

Con Unitelefim finalmente venne creata un'entità strutturata collegata organicamente alla Direzione del partito. Anche se formalmente era dotata di una sua autonomia e di una sua capacità propositiva, diventa il punto di appoggio tecnico delle campagne elettorali.

I documentari dell'Unitelefim venivano tutti stampati in 16 millimetri e avevano una diffusione capillare. Chi se ne occupava direttamente erano le federazioni locali e le sezioni. Spesso venivano utilizzati nelle riunioni di caseggiato. Il Pci allora faceva delle campagne propagandistiche porta a porta, con un contatto diretto con il corpo elettorale. La rete funzionava in questo modo. L'Unitelefim interpellava le federazioni da cui riceveva le prenotazioni delle copie, poi queste copie venivano mandate alle federazioni che, a loro volta, le smistavano alle sezioni. S'era creata una rete, un circuito sotterraneo che non passava attraverso le sale cinematografiche.

Quindi se di un progetto di controinformazione si può parlare, questo ha preso le mosse negli anni sessanta?

Si, è soprattutto nella seconda metà degli anni sessanta che si concretizzò l'idea di controinformazione e, conseguentemente, maturò il progetto di una rete dove si proiettavano documentari e dove poi si cominciarono a proiettare anche dei film di finzione. In questa vicenda, l'Arci ha avuto una funzione notevole soprattutto, ripeto, nella seconda metà degli anni sessanta e poi negli anni settanta. Non a caso l'Arci costituì, oltre che una rete che si appoggiava soprattutto sulle case del popolo, anche una sua associazione di circoli del cinema.

Tutto questo, però, cominciò ad entrare in crisi negli anni ottanta e novanta, quando la sinistra non si proponeva più come forza alternativa ma come forza integrata in un sistema. In quel periodo, ad esempio, venne meno anche la diffusione domenicale dell' «Unità». Si puntò tutto sull'edicola. Gli Editori riuniti, dal canto loro, puntarono ad entrare nel grande mercato librario ma persero quell'ossigeno rappresentato dalla diffusione legata al movimento operaio e alle sue organizzazioni, che avevano costruito in trent'anni. Furono create le premesse, dunque, per una grande disfatta in questo campo: gli Editori riuniti finirono male, ed è finito male un po' tutto il resto.

La televisione pose anche altri problemi ai dirigenti comunisti. Con le tribune politiche, con i telegiornali.

Il Pci venne investito come da un temporale appena si aprirono le tribune politiche. Mi ricordo che Pajetta organizzò delle riunioni per spiegare quale tipo di linguaggio si doveva usare: bisognava esser rapidi, sintetici perché il tipo di comunicazione era completamente diversa da quella dei comizi o da quella delle riunioni. Pajetta, a parte la rispettabilità della sua storia personale, era per alcuni versi un personaggio francamente sgradevole, per il suo sarcasmo feroce. Aveva però un grande talento propagandistico. Il Pci deve moltissimo a Pajetta per la propaganda: perché aveva delle idee, era aggiornato, estroso, aveva molto fiuto rispetto agli umori della collettività. Insomma, era un vero maestro della propaganda. E te lo dice uno che non ama la propaganda. La propaganda, infatti, per quelli della mia generazione era un concetto legato a quello di mistificazione, evocava il passato fascista. Nella propaganda la visione non può mai essere distaccata, i tassi di criticità hanno dei tetti piuttosto bassi, anche perché la propaganda non serve per creare una cultura, serve per rivolgersi all'emotività della gente.

Pajetta e Togliatti rappresentavano i due poli, i due diversi modelli dell'oratoria comunista di quegli anni?

Il modello di Pajetta era un modello giacobino. Oratoria, gestualità e modalità dell'intervento si sposavano. Aveva un senso dell'humour che era al limite del sarcasmo e che traspariva sempre. Questo sprezzo nei confronti dell'avversario era proprio anche di Alicata: si voleva mantenere una certa differenza. C'era

anche la fierezza e l'orgoglio della diversità, pur non considerando l'avversario necessariamente cretino, ma ritenendolo un antagonista che voleva le cose esattamente opposte a quelle a cui tu miravi. Pajetta si contraddistingueva per la brillantezza della battuta, che era pronta, estemporanea. Beccava l'avversario, lo derideva. Portava con sé anche una rabbia che gli veniva dal fatto di aver vissuto gran parte della sua giovinezza in galera o al confino. Si confrontava in genere con persone che durante il fascismo aveva fatto gli affari propri. I democristiani, ad esempio, erano stati in genere avvocati, notai, ecc.: durante il regime avevano vissuto un'esistenza tranquilla. Mentre molti dirigenti comunisti ne avevano passate di cotte e di crude.

I modelli però erano tanti: l'orchestra aveva parecchi suonatori. Per esempio c'era Terracini, che, studiando i classici della nostra letteratura, coltivava il gusto della parola un po' arcaica, parlava un italiano molto forbito. Mi ricordo una volta che disse alcune parole prima che iniziasse una festa di ballo in una sezione del partito: «Prima che i giovani si scioglano nelle danze...».

Togliatti lo ammiravamo molto. Lo chiamavamo "Il professore": è stato un grande educatore per il Partito comunista, un partito pieno di "massimalisti", di compagni che pensavano che ci sarebbe stata l' "ora x" e che, finita la Resistenza, si doveva fare la rivoluzione. Quindi Togliatti ha compiuto un grande sforzo pedagogico: educare questo partito a liberarsi dal massimalismo, dal populismo, da ogni propensione settaria. Gli ha insegnato ad avere senso della realtà, senza per questo oscurare l'obiettivo finale, che era distante ma da non perdere mai di vista.

Quindi l'oratoria di Togliatti rappresentò una novità nella sinistra italiana di allora?

Togliatti rappresentava per alcuni versi una novità per il movimento dei lavoratori, abituato ai grandi oratori socialisti degli anni venti o all'oratoria di un grande comunicatore e giornalista come è stato Pietro Nenni. Nenni, non a caso, piaceva molto perché sapeva incendiare le masse emotivamente, le sapeva prendere. D'altra parte anche Mussolini veniva da quella scuola lì, quella del socialismo massimalista. Anche se era stato anche influenzato da D'Annunzio. Possedeva una grande capacità di evocare simboli, immagini e di accendere le emozioni dell'uditorio.

Togliatti era l'esatto opposto: era un ragionatore freddo che sapeva però anche portare il comizio al culmine di emotività. Però, fondamentalmente, ragionava e voleva educare al ragionamento. Alcuni compagni lo imitavano, un po' pappagallescamente, scimmiottandone addirittura alcuni vezzi come quello di ripetere le due ultime parole, al termine di una frase, per prendere fiato e riaprire il discorso subito dopo.

Togliatti era molto attento a certe cose. Ad esempio che bisognava mettersi la giacca e la cravatta in Parlamento perché le istituzioni andavano rispettate, perché il parlamento era un pezzo della storia d'Italia, dove erano stati anche Cavour o Giolitti. Il leader comunista ha plasmato i comportamenti, i modi dei

comunisti di allora ed ha avuto influenza anche sotto il profilo dell'oratoria. A onor del vero, però, spesso i compagni preferivano Nenni. Perché il segretario socialista era un vero tribuno, li sapeva scuotere, sapeva comunicare delle emozioni, dava soddisfazione come un grande mattatore di teatro. Togliatti no, quando parlava era quasi come una doccia fredda. Era un freddo un po' come il Brecht dell'"estranamento", che però non rinunciava all'effetto.

Un altro oratore molto veemente era Alicata. Ad essere sincero, non ho mai avuto molta simpatia nei suoi riguardi, più che altro per un problema caratteriale, perché era fondamentalmente un intollerante. Voleva sempre avere ragione dell'interlocutore e non era tagliato per sentire e capire le ragioni degli altri. Era come accecato da questa sua grande passione, politica e culturale a un tempo. Non a caso lui amava molto Saint Just. Quando gli ribattei che preferivo Robespierre, Alicata disse che amava Saint Just perché rappresentava la dedizione cieca alla causa.

Facendo un passo indietro, Di Vittorio come si colloca in questa orchestra di oratori comunisti?

Di Vittorio anche agli occhi di chi lo vede oggi alla distanza rappresenta una figura bellissima, affascinante: il bracciante diventato il grande sindacalista; l'uomo che con le sue sole forze era uscito dall'analfabetismo, dalla miseria più nera. Nel dopoguerra fu senza dubbio un leader molto amato.

In seguito, ho sentito dire dai suoi ex collaboratori che invece era un uomo durissimo, nel lavoro e nei rapporti umani. E' sempre il solito discorso: io tendo a distinguere l'aspetto umano dall'aspetto politico, come per un artista le vicende private e l'opera. Lui aveva un'oratoria popolare, sapeva parlare ai braccianti, era molto efficace nella sua semplicità, nel suo modo di essere diretto. Devo dire che questa era una qualità che in genere avevano tutti quei comunisti che avevano lavorato nel mondo operaio e in quello contadino. Uno di questi era Li Causi, solo per citare un nome. Questi dirigenti sapevano che non dovevano illustrare dei concetti astratti, che era necessario parlare di cose concrete.

Non ero d'accordo con Di Vittorio quando sosteneva che in fondo i poliziotti erano anche loro della brava gente. Il che era sicuramente vero da un punto di vista sociologico, però i poliziotti quando dovevano picchiare lo facevano, non erano più degli ex braccianti che familiarizzavano con gli appartenenti alla loro classe di origine. Questa mia posizione nei confronti della polizia, una volta ha anche suscitato una piccola polemica con Napolitano, a proposito del film di Elio Petri (*Un cittadino al di sopra di ogni sospetto*). Infatti, scrissi una recensione su «Rinascita» in cui colsi l'occasione per attaccare la polizia in quanto istituzione impregnata di fascismo. Credo che ci siano dei mestieri che con la democrazia abbiano poco a che fare, in qualsiasi sistema.

Riprendendo un discorso di taglio cronologico, insomma negli anni sessanta cambiano molte cose?

Con la prima metà degli anni sessanta, con l'apertura degli organi censori e l'affermazione della televisione, quel terreno, che era stato molto limitato e circoscritto negli anni precedenti, conobbe una nuova fase di movimento. Un'ulteriore accelerazione si ebbe con la seconda metà degli anni sessanta e il '68. Anche il Pci fu profondamente influenzato dai venti nuovi.

Si misero in luce nuove leve che, almeno in parte, vennero all'Unitelefim: giovani usciti dal Centro sperimentale, registi che avevano alle spalle già qualche documentario. Arrivò, insomma, una nuova generazione di cineasti, molto vivace, influenzata dalla *Nouvelle Vague*, dal *Free-cinema* inglese, dal nuovo cinema americano, dal cinema documentaristico cubano, dal cinema brasiliano, ecc., C'era un lievito nuovo che si traduceva in un linguaggio cinematografico abbastanza audace, con un montaggio molto serrato. Inoltre, si andava verso un cinema fortemente militante, fiero della propria diversità, con una rappresentazione fortemente drammatica dei conflitti mondiali: l'Algeria, la guerra del Vietnam, il Terzo Mondo che si stava svegliando, l'Africa, ecc. Quindi eravamo ormai molto lontani da quella immagine coltivata nel dopoguerra e negli anni cinquanta.

Il cinema come si collocava nell'attività della Direzione del Pci? A che sezione di lavoro faceva riferimento: cultura o propaganda?

C'era stata sempre una separazione tra la Sezione propaganda e la Sezione cultura. Il cinema per lungo tempo aveva fatto capo alla prima ed è solo negli anni sessanta che invece fu chiamata ad occuparsene la seconda. Però, la produzione di film propagandistici, come quelli dell'Unitelefim, continuava a essere diretta dalla Sezione propaganda e così sarà sempre anche dopo.

Come mai si è arrivati a questa curiosa spaccatura? Secondo me per quel vizio di natura strumentalistica di cui parlavo prima. Il cinema veniva considerato un mezzo di persuasione anche se si caricava di contenuti che andavano molto al di là della propaganda. Il risultato di questa spaccatura concettuale aveva portato a questa divisione di responsabilità, a questa divisione del lavoro.

La storia della Commissione culturale è molto articolata. Sugli anni di Emilio Sereni non posso dire niente, perché allora non lavoravo a Botteghe Oscure. Per quanto riguarda la mia vicenda personale, posso dire che Alicata, le cui idee io ho spesso contrastato, è stato uno dei dirigenti che credeva di più nel lavoro culturale, nella battaglia delle idee: attribuiva un'importanza primaria a questo versante. Così come, dopo di lui, Giorgio Napolitano che fu per diversi anni responsabile della cultura. Napolitano si è occupato anche dell'Unitelefim fino al momento in cui ci fu - non posso dire un'ingerenza perché il legame era organico - un intervento della Sezione propaganda, che decise di cambiare la politica editoriale. In quel caso ci fu una frizione tra Pajetta (propaganda) e

Napolitano (cultura). Il secondo si dimise dal Consiglio d'amministrazione dell'Unitelefilm.

Quando nasce un'autonoma Commissione cinema del Pci?

Bisogna dire, a questo proposito, che una Commissione cinema vera e propria non esisteva nell'immediato dopoguerra. Anche negli anni cinquanta c'era una Sezione cinema che riuniva di tanto in tanto i cineasti comunisti, o anche i cineasti amici del Pci, e i parlamentari che si dovevano occupare sul piano legislativo delle questioni cinematografiche. Era un luogo di incontro non istituzionalizzato. Le cose cambiarono negli anni sessanta e ho contribuito anche io quando venni chiamato all'Ufficio cinema del Pci (nel quale lavorava già Luciano Malaspina) da Rossana Rossanda. La Rossanda mi chiamò perché conosceva le posizioni che, insieme a molti altri, stavo portando avanti in quegli anni. Idee nuove rispetto al passato che erano emerse tra la fine degli anni cinquanta e nei primissimi anni sessanta, quando si era verificato una convergenza tra socialisti e comunisti sulla politica cinematografica.

Il mio sforzo principale fu quello, innanzitutto, di creare una commissione che si riunisse spesso, dotata di una vera e propria segreteria a più voci. Di questo organo di direzione facevano parte un rappresentante dei sindacati, uno dei produttori (Giuliani G. De Negri), uno degli autori (Citto Maselli), e uno delle organizzazioni del pubblico (Riccardo Napolitano). Questa segreteria funzionò per molti anni anche se non fu mai veramente formalizzata. Le diverse componenti rappresentate non erano giudicate delle espressioni del Pci nel mondo del cinema, ma come delle competenze importanti in settori specifici.

La Commissione ha lavorato per molti anni in un'atmosfera di grande passione e partecipazione, non senza una certa animosità: si facevano riunioni che cominciavano alle nove di sera e finivano all'alba. Insomma si viveva il clima della seconda metà degli anni sessanta: anche gli uomini di cinema si spendevano per una visione politica nuova, anche del cinema.

Come ricordi l'esperienza di Terzo canale?

Molti film e servizi prodotti dall'Unitelefilm li inserivamo nel *Terzo Canale*, un'iniziativa che prendeva il nome dal fatto che in televisione c'erano solo due canali. Mi ricordo che realizzammo un documentario di un'ora che dove si ricostruiva la storia del colonialismo in Africa e la storia del riscatto dal colonialismo. Furono prodotti dei documentari sulla rivoluzione dei fiori in Portogallo. Pietrangeli, che esordì proprio con noi all'Unitelefilm, fece una bellissima inchiesta sul neofascismo. Un film che anni dopo fece arrabbiare terribilmente Indro Montanelli quando venne trasmesso dalla Terza Rete. Montanelli affermò che era uno scandalo, un fatto gravissimo che la televisione avesse trasmesso un filmato così velenoso, sbagliato. Quella invece era un'inchiesta in cui, con vari trucchi, erano stati intervistati il presidente del

Movimento sociale italiano, lo stesso segretario Almirante. Inoltre, Pietrangeli trovò presso la televisione svizzera un'intervista a Rauti, del periodo in cui dirigeva l'Ordine Nuovo,

Tutto questo per capire il grande sforzo culturale, politico e produttivo che allora venne compiuto. L'obiettivo era, tra l'altro, di uscire dalle strettezze di una propaganda incentrata sulla contrapposizione Dc-Pci. Volevamo servirci del cinema per delle riflessioni di più vasto respiro, attribuendo una funzione formativa e culturale al documentario politico, ma con una grande attenzione anche alla forma. Naturalmente nella Sezione propaganda della Direzione la sensibilità era sbilanciata verso il lato propagandistico. Però, se fino a qualche anno prima l'impegno nella propaganda cinematografica scaturiva prevalentemente dagli appuntamenti elettorali, da un certo momento in poi si è andati oltre questo nesso. Questa è stata la novità profonda: lo spostamento dell'uso del cinema verso una dimensione di battaglia culturale, che riguardava un certo tipo di comunicazione cinematografica che si traduceva, appunto, nel documentario, nell'inchiesta o nel reportage.

Cinema, manifesti e fumetti nelle campagne elettorali tra fascismo e dopoguerra

Intervista a Ernesto G. Laura di Tatti Sanguineti ed Ermanno Taviani

In quale campagna elettorale italiana fu usato per la prima volta il cinema?

L'uso del cinema a scopo di propaganda per le elezioni non nasce con i partiti del dopoguerra ma durante il regime fascista. Per il plebiscito del 1934 il giornale Luce - l'antenato dei telegiornali di oggi, che veniva proiettato d'obbligo in tutti i cinema d'Italia - dedicò ampi servizi alla campagna elettorale e alla giornata del voto. In particolare, in uno dei servizi si vedeva Edmondo Rossoni, il leader del sindacalismo fascista, che teneva un comizio a favore del voto a Mussolini. Come ha detto Pietro Scoppola al Convegno sulla Propaganda, attraverso questi documenti non si fotografa la realtà ma si ha un documento va inserito in un quadro più complesso e più vasto. Certo, oggi la nostra capacità di lettura critica di quei servizi dei cinegiornali ci consente anche di avere una serie di informazioni preziose sulla situazione di quella campagna elettorale. Ad esempio, va sottolineato il fatto che fu una campagna elettorale unidirezionale, cioè si poteva soltanto fare la propaganda per il sì e non per il no. Ciononostante in quelle elezioni 16.000 elettori ebbero il coraggio di votare no. Inoltre, non votavano le donne ma soltanto gli uomini, come nell'Italia liberale e nella democrazia prefascista,.

Si trattò quindi di una campagna elettorale a senso unico, con manifesti con il "duce" ovunque, comizi in cui era esposta un'unica posizione, ecc. A Roma, sulla facciata di Palazzo Braschi - come ci mostra quel servizio del cinegiornale Luce - campeggiava un enorme faccione di Mussolini circondato dalla parola latina *dux*, ripetuta all'infinito. Federico Fellini si ricorderà di quel vecchio cinegiornale riproducendo quello stesso faccione - parlante per altro - nel suo film *Amarcord*.

In uno dei cinegiornali - e non a caso, evidentemente - l'elettore che per primo usciva di casa e si recava a votare non era un cittadino del ceto medio, ma un contadino delle paludi pontine. In questo caso, dunque, ci si richiamava a una delle opere a cui il regime teneva di più in quel momento storico. Non dimentichiamocelo, ci troviamo negli anni negli anni in cui - secondo la maggior parte degli storici - si registrò il maggior consenso al regime mussoliniano.

Nei film Luce, inoltre, si mostravano altri due elementi importanti della giornata elettorale. Il primo riguardava l'aspetto più pratico del plebiscito: la scheda del "Sì" era stampata con inchiostro a più colori e la scheda del "No" invece era bianca. Per cui era chiaro che, nel momento in cui si piegava in quattro la scheda per metterla nell'urna, era possibile identificare immediatamente quale elettore aveva votato sì e quale invece aveva votato no.

L'altro elemento da sottolineare riguardava un aspetto che solo indirettamente aveva a che fare con quella campagna elettorale. In quel 1934 il regime aveva invitato - e loro avevano accettato - due illustri ministri del governo di Stalin (dell'Agricoltura e

degli Esteri) a visitare le paludi pontine “redente”. Il giornale Luce mostrava, appunto, questi ministri sovietici che, accompagnati dai gerarchi fascisti, stringevano le mani ai contadini, e, poi, partecipavamo a un grande ricevimento organizzato in loro onore nel municipio di Littoria (la Latina di oggi).

Dell’uso del cinema nella propaganda elettorale c’è traccia anche nel cinema di finzione del ventennio fascista. Nel 1932, per celebrare il decennale della marcia su Roma che aveva sancito l’avvento del regime fascista, fu affidato a Giovacchino Forzano l’incarico di realizzare un film, prodotto dall’Istituto Luce (*Camicia nera*). Ebbene, nel suo film Forzano rappresentò anche una campagna elettorale prefascista. Con un tono grottesco erano descritti vari personaggi che rappresentavano i diversi partiti politici, ad eccezione dei fascisti, s’intende. Per stare ai cattolici, ricordo la figura svirilizzata del votante per il Partito popolare.

Come cambiano le cose nel secondo dopoguerra?

Quando nel dopoguerra si riprese la strada delle elezioni democratiche, in cui non c’era soltanto da apporre un sì o un no su un’unica lista proposta dal governo, il primo confronto elettorale decisivo fu quello del 2 giugno 1946, che era stato preceduto comunque da alcune elezioni amministrative. Un momento significativo anche per la doppia votazione: da una parte il referendum Monarchia/Repubblica, e dall’altra il voto per eleggere l’Assemblea Costituente. I mezzi e gli strumenti di propaganda furono essenzialmente quelli classici: comizi, manifesti, volantini. Ciò che si faceva anche prima del ventennio.

La presa di coscienza dell’utilità di un mezzo come il cinema per la propaganda elettorale nacque in realtà dopo il 1946. Ciò non toglie che vi fossero state case di produzione, in qualche modo vicine alla Democrazia cristiana, che avevano realizzato documentari - sull’azione dei governi De Gasperi, sui progetti del governo che potevano cementare il consenso intorno alla maggioranza centrista, ecc. - anche in precedenza.

E’ però nel 1948 che si giunse allo scontro, combattuto anche a colpi di film di propaganda. Ci fu una profonda differenza tra la campagna elettorale portata avanti dai Comitati civici e quella della Democrazia cristiana, non solo nel 1948, ma anche in alcune consultazioni successive. E’ facile affermare come nel 1948 si scontrarono violentemente l’una contro l’altra due fazioni, riducendo questo scontro, che fu reale e determinato dal quadro generale della Guerra fredda, a una specie di bianco contro nero, dove tutto era indistinto e dove non si percepivano articolazioni più sottili e profonde.

La Dc era evidentemente un partito che si presentava contro il Fronte di Garibaldi, pilotato dal Partito comunista. È altrettanto evidente che la Dc si poneva nei confronti del Pci come alternativa di programma, rispetto a un insieme di proposte che non condivideva. Contrariamente a quello che spesso si legge, uno dei leitmotiv, che si ritrova anche nei film di quell’epoca, era quello di combattere i comunisti su di un piano non ideologico. Certo la propaganda democristiana batteva anche su quei tasti: il comunismo ateo, il collettivismo soffocatore della libertà, “servi di Stalin”, “schiavi e imitatori della Russia”, i cosacchi che sarebbero venuti ad a abbeverare i

cavalli a Piazza San Pietro, ecc. Si teneva conto del fatto che ci si rivolgeva ad un'immensa platea, a una popolazione che era stata diseducata politicamente da vent'anni di fascismo, la cui coscienza politica andava ricostituita passo dopo passo. Ma – ripeto – i due maggiori partiti di massa si confrontarono anche su due programmi. La Dc considerava il programma del Pci velleitario: la rivoluzione che voi proponete non è storicamente realizzabile - si diceva - mentre la politica di riforme che noi proponiamo è un sentiero percorribile. Questo fatto emerse chiaramente nella polemica su un tema scottante che coinvolgeva una grossa fetta di elettorato delle due forze contrapposte, e cioè il mondo contadino. Da un lato, il Pci esaltava l'occupazione delle terre e dall'altro la Dc riteneva che l'occupazione delle terre fosse invece uno strumento di lotta sterile, se non si costruiva una riforma agraria che avesse portato il contadino dall'essere succube del latifondo a diventare piccolo proprietario.

La polemica della Dc fu serrata anche verso le forze politiche alla sua destra?

La Dc si caratterizzò rispetto alle destre per tre caratteristiche. La prima fu la proposta di un programma di carattere riformatore, concreto, che si fondava sull'idea che il fascismo non era stato una parentesi – come aveva sostenuto, ad esempio, Benedetto Croce. Secondo la visione democristiana, il fascismo aveva rappresentato invece una risposta sbagliata a problemi reali della società italiana, questioni spinose che avevano messo in evidenza l'inadeguatezza dello Stato prefascista. A questi problemi si doveva fare fronte con una politica di riforme serie.

La seconda caratteristica era la tolleranza, evocata da De Gasperi nel bel discorso di Torino del 1951 quando disse «quanto più siete forti nelle vostre convinzioni, tanto meno avete bisogno di biasimare chi pensa diversamente. Siate tolleranti e sappiate scoprire il senso cristiano su tutto quanto si presenta morale, umano e in buona fede».

Infine, l'ultimo punto-cardine fu il pluralismo. La Dc, che nelle elezioni del 18 aprile 1948 ottenne la maggioranza assoluta dei seggi in Parlamento, diede vita infatti a governi di coalizione. E lo fece anche contro una parte del mondo cattolico che suggeriva invece: «perché non ne approfittate? Perché non fate la Repubblica cristiana?» Invece no, De Gasperi volle l'alleanza, da una parte, con i liberali e i repubblicani, cioè con le forze eredi della tradizione risorgimentale e, dall'altra parte, con i socialdemocratici, cioè con una forza che, sia pure su posizioni più moderate, era di ispirazione socialista.

I Comitati civici, come ci ha raccontato Turi Vasile, batterono molto sul tema dell'astensionismo e sui pericoli ad esso connessi?

In uno scritto apparso su «Cronache sociali» di Rossetti, Giorgio Tupini, segretario della Spes durante la campagna elettorale del 1948, tracciò un bilancio delle linee-guida su cui si era basata la campagna elettorale e mise al primo posto la lotta contro l'astensionismo. Quella fu allora una preoccupazione molto forte. Un popolo

diseducato a votare dal fascismo doveva essere anche persuaso che non era una perdita di tempo recarsi alle urne. Anche i Comitati civici si mossero energicamente contro l'astensionismo.

Il secondo punto, era l'esaltazione della personalità dell'elettore, cosa che viene fuori anche nei film realizzati in vista delle elezioni del 18 aprile. Contestando al Pci il fatto di portare avanti una propaganda di massa, livellatrice, basata su slogan generici, la Dc voleva invece proporsi come un partito che si rivolgeva alla persona dell'elettore, il quale doveva scegliere per chi votare secondo coscienza. Seguivano poi altri temi come la difesa dei valori religiosi e quella del sentimento nazionale, la valorizzazione dell'opera svolta dal governo. C'era poi un punto, molto interessante, che è testimoniato dalle direttive di Tupini ai responsabili della propaganda dei vari comitati provinciali: l'invito alla moderazione nella polemica contro gli avversari. In un clima così forte e acceso, così partecipe, non si voleva attizzare il fuoco del discorso polemico oltre limiti accettabili in una contesa civica. Che poi questo obiettivo sia stato raggiunto, o meno, è un altro discorso.

Che cosa distingue la campagna elettorale dei Comitati civici da quella parallela e contigua della Dc?

Ci fu una distinzione politica chiara, visibile anche attraverso i film. Malgeri, nella sua ampia storia della Dc, ha raccontato molto bene le discussioni che si svolsero all'interno dell'Azione Cattolica fin dal 1946, quando si cominciò a parlare di una partecipazione cattolica alla campagna elettorale. Di come, ad esempio, Vittorino Veronese, allora presidente dell'Azione Cattolica, contestasse l'invito di Gedda, allora presidente della Gioventù Italiana, di arrivare o a delle liste civiche autonome o a condizionare la formazione delle liste della Dc con una propria lista di nomi. E, poi, di come, quando furono creati nel febbraio del 1948 i Comitati civici, ci fu una discussione sul fatto di mantenerli su una posizione non esplicitamente legata a una scelta politica o a delle candidature.

Però, la differenza di fondo è che il Comitato civico, un po' perché non voleva compromettere l'Azione cattolica da cui proveniva, ma un po' perché rifletteva l'orientamento di una parte non piccola del mondo cattolico ed ecclesiale dell'epoca - che riteneva la cosa più importante ergere una diga contro il comunismo e poi tutto il resto sarebbe venuto dopo - ritenne giusto accettare consensi che venivano anche dalla destra. Mentre la Democrazia cristiana, fin dall'inizio, disse: «noi riteniamo il Movimento sociale italiano un movimento pericoloso perché è un movimento che non si è pentito della tradizione fascista e nella campagna elettorale continuamente si accentua il fatto che il fascismo non ha soltanto soppresso la libertà ma con la sua ideologia bellicista ha portato a una guerra che ha distrutto il paese».

I film di propaganda della Dc batterono spesso su questo tasto.

Questo costante orientamento della Dc, contrario a compromissioni con le forze di destra, è testimoniato da un film, molto divertente, che si chiama *Un re per burla*. Si

trattava di un cartone animato indirizzato contro il “comandante” Lauro. Fu prodotto dal Dc proprio per dire che anche i monarchici - che pure non erano i fascisti del Movimento sociale italiano - erano pericolosi per il loro populismo. La polemica contro Lauro in questo caso era affidata a dei disegni animati in bianco e nero, molto elementari, che insistevano essenzialmente su di una nota sola: Lauro è un parolaio, non ha un programma politico, ma propone in modo generico soldi, lavoro, benessere (esemplificato nella pastasciutta), vita tranquilla. Tra l'altro, in questo film c'era anche una prefigurazione di una serie di temi che ritorneranno in un tempo politico successivo. Lauro grande imprenditore che entra in politica per difendere i suoi interessi; Lauro che possiede giornali; Lauro produttore cinematografico; ecc. Al di là delle assonanze con temi attuali, il centro di questo film era il populismo, cioè la genericità volta ad ottenere dei consensi.

Quindi anche la destra fu un bersaglio importante della propaganda democristiana?

Se i comunisti e i loro alleati furono il bersaglio principale, un altro fronte importante fu quello a destra, in primo luogo, contro il Movimento sociale italiano. Nato subito dopo la guerra, radunando in qualche modo soprattutto i reduci della Repubblica di Salò - e non a caso era stata scelta quella sigla, Msi che ricordava la Rsi. Sociale italiano erano appunto i due aggettivi dell'insegna dello Stato mussoliniano del 1943-45. Come avversario, però di carattere locale, anche il monarchico Lauro a Napoli destò qualche preoccupazione.

E' curioso che ad ognuno di questi avversari venne dedicato negli anni cinquanta un film di propaganda a disegni animati.

Il Partito comunista, che era l'avversario più importante, meritò dei film anche notevolmente costosi. La Dc realizzò per esempio diversi cartoni animati a colori, in un'epoca in cui lavorare con il colore era ancora molto dispendioso: i tre quarti dei film che circolavano allora nelle sale erano infatti in bianco e nero. La Dc, tramite il Sottosegretariato presso la presidenza del consiglio dei ministri, distribuì presso le proprie organizzazioni e nelle città italiane anche dei film a disegni animati di produzione straniera. In generale, questi cartoni anticomunisti mostravano una buona qualità, un'impostazione molto moderna, se non all'avanguardia: una sceneggiatura intelligente, scritta da persone che conoscevano il mestiere; un buon ritmo narrativo e di montaggio; scelte grafiche molto curate; ecc. A testimonianza del fatto che in Italia e nell'Europa occidentale si era investito per la loro produzione.

Del cartone su Achille Lauro, abbiamo già detto.

Infine, l'Msi, contro il quale concepì un film a disegni animati piuttosto bello. Il film rifaceva la storia dell'uomo comune italiano, che aveva creduto nel fascismo nel 1922 e, poco a poco, veniva ingabbiato dallo stato totalitario e poi portato a combattere varie guerre: l'Africa, l'Albania e poi la seconda guerra mondiale. Si passava poi a ricordare l'occupazione tedesca, la Repubblica sociale italiana e la deportazione degli ebrei ad Auschwitz. Un cartone animato, insomma, molto forte, energico. Temi questi di cui si può trovare traccia in un bellissimo manifesto

dell'epoca - il cui modello sembrerebbe essere l'espressionismo tedesco - in cui campeggiava il volto di giovane con gli occhi sbarrati e il manifesto diceva più o meno: se voti Msi ricordati che l'altra volta sei rimasto nudo e sconfitto da vent'anni di tragedia.

La campagna elettorale dei Comitati civici invitava i cittadini di andare a votare, a votare contro il comunismo, ma non si diceva chiaramente di votare per il partito dello scudo crociato?

Il Comitato civico portava avanti un discorso anticomunista. Non si invitava esplicitamente a votare per la Dc ma, in sostanza, a votare per qualunque forza politica avesse garantito di rispettare i valori religiosi e di combattere ovviamente l'alternativa socialcomunista. E poi veniva detta anche un'altra cosa, più sottile, che emerge dai film di propaganda che i Comitati civici realizzarono: cioè l'idea di un programma riformatore che doveva nascere dallo stringersi attorno ad un campanile, dallo stringersi intono alla Chiesa. In altre parole, si ometteva quell'importante caratterizzazione della vita politica democratica che era la presenza dei partiti. Venne distribuito un film francese, solo per citare un esempio, che il Comitato Civico ha doppiato e presentato nella campagna elettorale, in cui si immaginava che i comunisti, anzi i sovietici, avessero conquistato la Francia e fosse stato creato un regime totalitario. Ebbene nell'ultima immagine di quel film si vedeva una croce, una croce luminosa... l'unica salvezza.

Questi temi furono ricorrenti in molti film dei Comitati Civici e, se ci pensate bene, lo erano anche nella serie di film su Don Camillo e Peppone e nei racconti da Guareschi pubblicati dal «Candido», da cui quei film erano tratti. Film che allora ebbero uno straordinario successo e che ancora oggi sono molto popolari, pur a tanti anni di distanza. Se ci pensate, si trattava esattamente della stessa impostazione. Nel paese di Brescello, visto che i democristiani locali erano abbastanza esangui, timidi, il vero avversario dei comunisti, il vero leader, era il parroco. Questa impostazione non poteva che distinguersi profondamente dalla campagna di una Dc che, attraverso i suoi film di propaganda, cercava invece di proporre il programma del partito dei cattolici democratici, i quali ritenevano, nella loro autonoma e libera responsabilità, di servire anche i valori testimoniati dalla Chiesa; ma di servirli in modo laico.

Anche i Comitati civici realizzarono molti film per campagna elettorale del 1948 e per quelle successive.

Si, non ci furono solo i film prodotti dalla Democrazia cristiana, ma anche molti film di propaganda prodotti dai Comitati Civici. Questo fatto non fu casuale perché il presidente dei Comitati civici, Luigi Gedda, che era allora anche presidente della Gioventù italiana di Azione Cattolica, era stato in fondo una delle personalità di quel mondo dei più sensibili ai nuovi strumenti di comunicazione di massa. Nel 1937, di fronte al successo de «L'avventuroso» e di altri giornali a fumetti, aveva fondato «Il Vittorioso», cioè un giornale a fumetti, in un'epoca in cui i fumetti erano ancora

guardati con grande sospetto da genitori ed educatori. Gedda, inoltre, era stato anche quello che, probabilmente su suggestione di Diego Fabbri, primo segretario del Centro cattolico cinematografico negli anni di guerra, aveva sollecitato e avallato la produzione di un film su Pio XII, *Pastor angelicus*.

In Gedda, dunque, c'era una grande sensibilità rispetto ai moderni strumenti di comunicazione di massa e quindi non stupisce che nell'armamentario dei Comitati civici mobilitasse anche il cinema. E i Civici, come ho già detto, erano preoccupati soprattutto di portare la gente a votare: l'astensionismo era visto come il pericolo maggiore, perché si riteneva che la sinistra avrebbe mobilitato tutti i suoi elettori. Si pensava che la parte moderata del Paese avrebbe potuto avere qualche esitazione o pigrizia e non andare a votare. Ricordo, per inciso, che la Chiesa autorizzò in quell'occasione persino le suore di clausura a uscire dai conventi per recarsi al seggio elettorale. Quando vediamo uno di questi film, che s'intitola *Ad ogni costo* – il film non è firmato, ma sappiamo essere di Marcello Baldi - ci accorgiamo però che il tema dell'astensionismo emerge soltanto alla fine. In un periodo in cui il cinema italiano stava cercando di far fronte alla concorrenza dei film statunitensi, anche fare un film di propaganda costituiva l'occasione, per alcuni registi, di mostrare il proprio talento registico. In questo caso il modello è quello delle comiche del cinema muto, tanto è vero che il personaggio del protagonista, è ritagliato su quello di Charlot. Insomma, c'era la battaglia contro l'astensionismo, ma si voleva anche mostrare che si sapeva raccontare una storia, con un ritmo cinematografico divertente, e costruire attorno a questi personaggi un'atmosfera grottesca.

Rivedendo i film di propaganda della Democrazia cristiana e del Partito comunista italiano, quali ti appaiono le differenze o le somiglianze?

Confrontando il cinema di parte democristiana (o dei Comitati civici), da un lato, e quello del Partito comunista, dall'altro, il primo ci appare come un cinema di artigianato, di cui oggi possiamo scoprire, attraverso le testimonianze, chi erano gli autori, mentre il secondo, era realizzato in modo ambizioso da grandi nomi del nostro cinema, anche perché il Pci aveva una sua politica degli autori. Questa differenza di fondo è costante anche al di là dei temi politici e degli orientamenti ideologici diversi che erano propri a questi film di propaganda.

Senza dimenticare il fatto che gli autori di sinistra che facevano politica - registi come Lizzani, per esempio, e, successivamente, i Maselli o i Bertolucci – giravano dei documentari per il partito. Erano film chiaramente identificabili con il loro autore e per questo non erano realizzati in forma anonima. Naturalmente, essendo firmati da autori importanti, avevano anche una circolazione che andava al di là delle occasioni elettorali. Qualche volta venivano anche recensiti dalle riviste o da chi si occupava di cinema proprio perché c'erano dei cineasti importanti dietro la macchina da presa. L'unico che, almeno in parte, si sottrasse a questa suggestione del Partito comunista fu Luchino Visconti. Tutti ricordano la storia de *La terra trema*. In origine Visconti, con un finanziamento del Pci, doveva andare in Sicilia a girare un documentario sulle dure condizioni di sfruttamento dei pescatori siciliani per le elezioni del 1948. Una volta in Sicilia non se la sentì di fare un documentario di propaganda, s'innamora

dell'idea di trasformare questa storia in una fiction sulla scia de *I Malavoglia* di Verga. Restituisce i soldi al Partito comunista e produce *La terra trema* coi soldi suoi. Poi, a metà della lavorazione, i soldi non bastano più (non ci sono soldi nemmeno per pagare l'ultima settimana di lavorazione della troupe) ed è costretto a fermare le riprese. A quel punto si fanno avanti i cattolici, con la Universalia di Salvo D'Angelo - che era una casa di produzione che aveva per presidente il Conte della Torre, direttore dell'«Osservatore romano» - che dà i soldi necessari per portare avanti il film. *La terra trema* infatti viene presentato a Venezia proprio dalla Universalia.

Con Turi Vasile che legge le didascalie, traduce il film in diretta.

Luchino Visconti era un uomo rigoroso: voleva fare un film popolare fatto dal popolo, ma non cercava in effetti il consenso delle grandi platee. Per cui, dato che - come egli dichiarò - l'italiano non era in Sicilia la lingua dei poveri, fece parlare i suoi pescatori nello stretto dialetto siciliano di Aci Trezza. Naturalmente, quando il film venne presentato a Venezia, sarebbe stato incomprensibile a chiunque non fosse di Aci Trezza. Era come se fosse parlato in cinese o in indiano. Allora Turi Vasile, che era siciliano, si prestò a nome dell'Universalia a fare da doppiatore in oversound: insomma traduceva via via le parole dei dialoghi.

Un regista che in forma anonima diresse vari film di propaganda per la Dc fu Marcello Baldi.

Marcello Baldi rappresenta il tipico esempio di una generazione di registi - attiva grosso modo tra la fine degli anni quaranta e l'inizio degli anni sessanta - che esprimeva un tipo di cinema che oggi il cinema italiano si è praticamente gettato alle spalle, cioè quello del buon artigianato. Quegli autori non erano i Fellini, i Visconti o i Rossellini ma non erano neppure dei cattivi registi. Rappresentavano, appunto, il buon artigiano, quello che Hollywood possedeva in abbondanza ma che in Europa, invece, esisteva a profusione solo in Francia. Baldi era capace di passare da uno spaghetti-western a un documentario, a lungometraggio come quello sul K2. Rispetto a quest'ultimo film, va ricordato che lui prese il materiale che avevano girato sul luogo e ne fece un film proiettabile nelle sale, dandogli un senso, un montaggio, un ritmo. Attraverso la sua figura possiamo ricordare una generazione di cineasti che in fondo hanno dato dignità al cinema italiano.

Ti ricordi delle cosiddette "filmine"?

Le filmine sono un mezzo oggi credo completamente dimenticato. In pratica erano delle foto fisse, stampate su pellicola, che venivano proiettate con appositi apparecchi nelle scuole, negli oratori, nei circoli culturali e nelle sedi di partito. Durante le campagne elettorali dell'epoca pretelevisiva, accanto al cinema di propaganda, al comizio o ai manifesti, ecc. si usavano anche queste serie di

diapositive. Ci si riuniva in un ambiente chiuso, come poteva essere una sezione di partito o un circolo, per proiettare quelle diapositive, sulle quali poi l'oratore di turno faceva un piccolo comizio illustrativo. Per quanto riguarda il campo cattolico, in particolare, credo che servissero quando si volevano mettere in evidenza le realizzazioni del governo, le case costruite, le provvidenze per determinate categorie di lavoratori, ecc. Temi rispetto ai quali c'era bisogno di proiettare cifre, tenerle fisse sullo schermo mentre l'oratore parlava, oltre anche ad immagini che potevano essere suggestive.

Nelle campagne elettorali successive il peso della propaganda cinematografica è cresciuto?

Dal punto di vista cinematografico una svolta si verificò soprattutto dal 1958 in poi. Ma anche in precedenza, ad esempio nelle elezioni del 1952 e nelle amministrative del 1956, si erano fatti dei passi in avanti. Si scelse infatti un uso abbastanza forte e corposo del mezzo cinematografico. Dal 1958 poi ci sarà anche un uso diffuso dei cinemobili, che portavano il cinema – o, meglio, questi film di propaganda- anche in luoghi in cui le sale cinematografiche non c'erano, allargando il raggio d'azione, quindi, a una parte della popolazione molto più estesa.

Che tipo di film erano quelli che furono realizzati dalla Democrazia cristiana o ispirati da essa?

L'uso del cinema solo in minima parte aveva il carattere tipico del film documentario. Ci fu invece la consapevolezza, intelligente, che era molto più efficace il film di fiction. Film di finzione che, certo, poteva ricorrere a ingredienti di tipo documentario. Però la costruzione - attraverso la sceneggiatura, la redazione di dialoghi, l'interpretazione di attori in taluni casi piuttosto popolari tra il pubblico – conseguiva un impatto maggiore, una forza di persuasione e di suggestione molto più forte, anche se poi le parole d'ordine politiche portavano alla stessa conclusione di un film documentario.

Ad esempio, scelgo fra i tanti possibili, *Er core de Roma*, un breve film degli anni sessanta diretto da Vittorio Sala. Il protagonista era Aldo Fabrizi, un vetturino che portava due turisti milanesi in giro per Roma. C'era un dialogo piuttosto divertente e spiritoso, intervallato dal fatto che poi, volta per volta, emergevano i problemi della città di Roma, che venivano affrontati in chiave documentaria, ma come se fossero evocati dal vetturino. Poi, dopo queste parentesi documentarie, si ritornava alla sequenza con attori. Oppure, si può citare un film pilota realizzato da Eros Macchi per le elezioni in Sicilia sempre negli anni sessanta. I protagonisti erano Franco Franchi e Ciccio Ingrassia. I due comici impersonavano un barista e un cliente del bar che parlavano di tutto: di sport, di cinema, di costume, di ragazze...poi, quasi casualmente, nei loro discorsi entrava anche la politica finché, alla fine, la conclusione era: «vai a votare», ovviamente a votare per Democrazia cristiana.

È stato ricordato da Tatti Sanguineti un film - che secondo me è uno dei più significativi - realizzato nel 1952, se non sbaglio, con la regia di Giovanni Passante, *Che accade laggiù?*. In quel film si vedevano due borghesi che al ristorante sputavano sulla Cassa del Mezzogiorno, in modo molto qualunquista: la Cassa spreca i soldi dei cittadini, mentre noi abbiamo bisogno di tante altre cose; questi terroni, questi poveracci...poi chissà quanto ci rubano sopra, ecc. Finché, attraverso un sogno, uno dei due si identificava con quelli che un momento prima disprezzava: diventava un povero disoccupato, un bracciante del meridione più povero e più emarginato. E questo film sottolineava uno degli elementi politici che differenziavano la Democrazia cristiana per esempio dalle destre, che pure erano anch'esse in prima linea contro il comunismo. La Dc si batteva per un interclassismo, muovendo da una concezione della realtà sociale che era già rivendicata con molta determinazione da Sturzo. Alla terapia proposta dalla tradizione marxista, cioè la lotta di classe, contrapponeva invece il dialogo. La cosa importante è che ambedue le forze contrapposte muovevano da un giudizio sulla realtà della classe e anche in questo film della Dc c'era una rappresentazione di due borghesi in una chiave assolutamente negativa. Attraverso il contatto, il dialogo, con il mondo dei poveri, però, si riusciva a recuperare questi due esponenti della borghesia in una dimensione diversa.

Con la televisione come cambiano le cose?

I film di cui abbiamo parlato appartengono a un'Italia pretelevisiva, anche se alcuni degli ultimi, quelli del 1958, furono prodotti quando la televisione esisteva già. Ma non era ancora in tutte le case, aveva poche trasmissioni, non era ancora quel fenomeno di massa che invade la nostra vita quotidiana come è oggi. In quest'epoca pretelevisiva, il cinema aveva sia una funzione informativa, pensiamo ai cinegiornali. Nel dopoguerra, morto il «Cinegiornale Luce» del periodo fascista, è la grande stagione della «Settimana Incom» e di altri cinegiornali, pensiamo per esempio a «Oggi» di Rizzoli,

Con la televisione nascono, a destra come a sinistra e al centro, delle nuove opportunità perché chi resta all'opposizione cercherà di fare il cinema alternativo, che però non è più il cartone animato che inventa il personaggio o la comica che inventa una situazione, ma è il cinegiornale di controinformazione quindi che filma gli avvenimenti che il telegiornale non firma o firma in modo troppo ufficiale. Dall'altro, nasce *Tribuna politica*, nascono quindi i primi talk show molto diversi da oggi ma comunque in cui in televisione grandi leader cominciano a discutere di politica entrando nelle case degli Italiani quindi non avendo più bisogno di portarli fuori di casa per andare al comizio e a poco a poco quindi si evolve proprio la strumentazione della propaganda, anche quel grande fenomeno editoriale che erano i settimanali umoristici scompare, del tutto. L'ultimo è stato "Il male" che anche questo scompare, alla fine se non sbaglio degli anni '70, inizi '80. mentre nasce - e questo è un fenomeno assolutamente nuovo rispetto agli anni dei film di cui abbiamo parlato finora - nasce la vignetta umoristica di carattere satirico su tutti i quotidiani. Questo è un fenomeno assolutamente nuovo che contribuisce certamente a fare della

propaganda però in modo diverso perché non è la propaganda studiata dall'ufficio propaganda di un partito ma la propaganda, spontanea, creativa, di un umorista che spesso è anche tra l'altro in contraddizione col suo giornale. Ricordiamo quando Forattini ha lasciato «La Repubblica» perché a un certo punto non coincidevano più le sue vignette umoristiche con la linea del quotidiano dove pubblicava. Ecco questo è il fenomeno nuovo. E poi appunto arriveremo a oggi, quando oramai le grandi forme di propaganda si concentrano tutte ed esclusivamente dentro la televisione.

A partire dal 1946 anche i fumetti svolsero un ruolo crescente nella propaganda politica.

Certo, pensiamo al ruolo che ha svolto, ad esempio, il «Candido» di Giovanni Guareschi e Giovanni Mosca come strumento non tanto di sostegno alla Dc quanto di polemica anticomunista. E a una serie di altri giornali umoristici che dal dopoguerra in poi si sono succeduti, come per esempio il «Don Basilio», il «Fra' Cristoforo» e, e naturalmente, le vecchie testate classiche come «Il Travaso».

Per quanto riguarda l'importanza dei mezzi di comunicazione di massa visivi, va ricordato come non ci fu solo il cinema, anche i settimanali umoristici svolsero una notevole funzione politica da prima del dopoguerra. Per esempio, in epoca fascista, la campagna antiebraica fu condotta soprattutto attraverso vignette dei settimanali umoristici - tipo il «Marco Aurelio», «Il Travaso» - in cui si vedevano gli ebrei rappresentati come avidi, attaccati al denaro, repellenti.

Nell'immediato dopoguerra, con l'esplosione di libertà ne segue la liberazione di Roma, fu possibile fare della satira politica anche contro il potere. In questi settimanali umoristici, che erano quasi tutti orientati in senso anticomunista, cominciarono a lavorare alcuni disegnatori molto importanti. Il primo fu Federico Fellini, attivo dalla fine degli anni trenta, e che, nell'immediato dopoguerra, disegnò diverse vignette ferocemente anticomuniste, pubblicate da «Il Travaso», un vecchio settimanale romano nato alla fine dell'800.

Oltre Fellini, anche Jacovitti...

Jacovitti è stato un disegnatore che il mondo culturale italiano ha amato e anche detestato perché lo considerava di destra: in realtà era un grande individualista. Non è stato mai politicamente veramente schierato anche se poi lo ritroviamo per esempio in una serie di manifesti della Democrazia cristiana,

Jacovitti non aveva cominciato a disegnare le sue vignette umoristiche di carattere politico con la Dc perché nel dopoguerra su dei giornali cattolici usciva un suo fumetto intitolato *Battista l'ingenuo fascista*, una delle più esilaranti prese in giro di quello che ci si era appena gettati alle spalle con la fine del regime. In seguito Jacovitti mostrerà di essere un uomo dalle molte frecce nel proprio arco. Infatti, dopo aver lavorato per il «Il Vittorioso», un settimanale cattolico per i ragazzi, così come per altre pubblicazioni di stampo cattolico, disegnerà i fumetti erotici del *Kamasutra*, con un erotismo tutto a modo suo, e creerà la striscia di *Cocco Bill*, pubblicata da uno

dei primi quotidiani di centro sinistra in Italia, «Il giorno» (di Enrico Mattei). Un individualista, insomma, che esprimeva la propria diffidenza nei confronti del mondo in cui abitava con una satira surrealista. Basti pensare l'emblema con cui si firmava, un salame, che non aveva rapporto coi temi dei disegni che faceva.

Invece come ricordi la «battaglia dei manifesti» del 1948 e delle campagne elettorali successive?

Rivedendo oggi i poster che la Dc ha prodotto per la campagna elettorale, si può notare che quasi sempre la grafica è di grande effetto e di grande eleganza. Penso, per esempio, a quel manifesto dove il comunismo è mostrato come una piovra rossa, in cui c'è questo gioco di colori netto. Però si può notare come intorno alla piovra-comunismo siano legati i simboli di altri partiti tra cui il Movimento sociale italiano. E lo stesso tema compare in quell'altro manifesto, qui la grafica è più tradizionale, dove il Partito comunista è aiutato dal fascista in camicia nera. con scritto Msi davanti.

O, ancora, un manifesto piuttosto bello nel quale c'è una faccia apparentemente normale, ma poi si apre una finestrella e si vede ciò che la faccia nasconde: il simbolo del comunismo che domina e come supporto del simbolo rosso c'è il gagliardetto nero fascista. Insomma c'è questa idea che si ripete in modo martellante che il Movimento sociale italiano, essendo un movimento antisistema, finiva inevitabilmente per appoggiare la forza antisistema più importante, che era allora il Pci. Questo tema del doppio è ripetuto anche in altri manifesti propagandistici, come quello con la figura di Garibaldi. In quel caso, la faccia di Garibaldi – che era l'emblema del Fronte democratico popolare, cioè del cartello che riuniva le sinistre nelle elezioni del 1948 - celava in realtà il volto di Stalin. Questa idea dell'ambiguità è continuamente riproposta, come in quel manifesto, molto bello graficamente, in cui si vede Nenni, quindi il Partito socialista, che viene presentato come l'esca mandata avanti dal pescatore che è in realtà il Partito comunista. Il messaggio, quindi era: state attenti al doppio, vi si presenta Nenni ma dietro c'è Togliatti.

.

Cinema, televisione e propaganda nella Democrazia cristiana

Intervista a Bartolo Ciccardini di Tatti Sanguineti ed Ermanno Taviani

Quali sono stati i tuoi inizi?

La mia professione è quella del giornalista, ma ho avuto una precoce vocazione politica. Credo di aver imparato a leggere sulle pagine del «Corriere della Sera», sulle corrispondenze di guerra di Sandro Sandri prima ancora di leggere sull'abecedario. La mia natura è un po' di uomo addetto alla comunicazione ma anche di militante della comunicazione.

Che posto ha avuto il cinema nell'esperienza politica democratico cristiana?

La prima cosa da dire è che noi avevamo vissuto un'esperienza del cinema molto importante negli anni del regime fascista. Il fascismo aveva capito che il cinema era un'arma per combattere e lo ha saputo fare anche bene, rispetto a quelli che furono i suoi obiettivi. Utilizzava il mezzo tecnico attraverso una forma che era vanagloriosa, ma sicuramente efficace. L'Italia democratica invece ebbe molti tentennamenti rispetto a questo strumento nuovissimo. Come nel caso della disputa sul destino dell'Istituto Luce, quando, nell'immediato dopoguerra, si discusse se abolirlo oppure conservarlo. Però fummo costretti ad adoperare il mezzo cinematografico, perché ormai il cinema era nella vita di tutti i giorni.

In che modo?

Direi che un uso più forte del cinema all'inizio è dipeso in primo luogo dall'esigenza di portare la gente a votare. Da parte dei cattolici, dei Comitati civici, la preoccupazione maggiore era che la democrazia non riuscisse ad affermarsi per l'indifferenza dei cittadini. Era naturale che fosse così: molti erano delusi dal fascismo, avevano giurato che non si sarebbero mai più occupati di politica. Inoltre, c'erano le donne che non avevano mai votato prima di allora. Non si sapeva come avrebbero reagito all'impatto di un impegno politico diretto. Senza dimenticare la grande divisione vissuta dal Nord e dal Sud del paese negli anni 1943-1945. Era stata combattuta una guerra civile che aveva travolto i giovani, i quali avevano scelto una parte o l'altra spesso non sulla base di un ragionamento politico ma sulla base della loro generosità personale, talvolta del caso. Insomma, questa Italia come avrebbe reagito al voto? Ecco allora la grande campagna dei Comitati civici per convincere i cittadini ad andare a votare. Lo slogan «chi non vota è un coniglio» era molto coraggioso, anche se abbastanza ingenuo. Inoltre, furono realizzati degli sketch - oggi si direbbe degli spot pubblicitari - sulla necessità di recarsi ai seggi elettorali. Ne ricordo uno solo, perché mi sembra riassuntivo e perché è particolarmente bello.

Quello con Eduardo de Filippo?

Eduardo, nel breve film dei Civici, interpretava un pezzo di cinema vero e proprio. Riprendeva il suo colloquio al balcone di *Questi fantasmi*. Spiegava al “professore”, che era il suo dirimpettaio, come si faceva il caffè alla napoletana, col cappuccetto di carta sul beccuccio della macchinetta del caffè per non disperderne l’aroma. Mentre parlava del caffè, cominciava anche a parlare di politica e lo faceva in maniera allusiva, come se non volesse farsi capire. Diceva che bisognava andare a votare, perché «se no quelli là». Bello perché a chi si riferiva dicendo «quelli là» non si capiva bene. Eduardo non si pronunciava, non era chiaro se quelli là fossero i rossi o i bianchi. Comunque il messaggio che bisognava andare a votare arrivava a tutti: sia ai rossi, sia ai bianchi. In realtà, dal momento che il film era stato prodotto dai Comitati civici, Eduardo in qualche modo parteggiava per i bianchi.

Questo fatto l’ho ricordato quando Eduardo morì, perché si faceva del grande attore e commediografo napoletano una grande apologia da sinistra. Mi permisero allora di scrivere che ricordavo benissimo come lui avesse partecipato alla campagna elettorale antiastensionista ispirata dai Comitati civici, dal mondo cattolico e quindi, indirettamente, dalla Democrazia cristiana. Questa vicenda, insomma, è abbastanza significativa del rapporto ambiguo che abbiamo avuto con il cinema in generale e con il cinema italiano in particolare.

Perché, che rapporto c’è stato tra il cinema italiano e la Democrazia cristiana?

Non c’è mai stata una militanza cattolica molto diffusa nel mondo del cinema. Certo, ci sono stati dei tentativi di film cattolici, come *Pastor angelicus*, ma non hanno mai funzionato veramente. Perfino il film di Rossellini su De Gasperi (*Anno uno*) era veramente brutto, forse il suo film peggior film. Tuttavia i suoi sentimenti verso la Democrazia cristiana erano reali, sentiti.

Insomma, non c’è stato un cinema di militanza democratico cristiano o cattolico, utile nella propaganda. Mentre la comunicazione cinematografica del Pci era molto precisa perché aveva alle spalle una militanza comunista fra gli intellettuali del cinema. Se questo è vero, non va dimenticato che in realtà i due maggiori autori italiani - Fellini e Rossellini - votavano, non so con quanta fedeltà, Democrazia cristiana. Però esprimevano privatamente questo loro sentimento politico: non furono mai dei militanti e non fecero mai della propaganda a nostro favore. Anzi le loro opere talvolta ci scandalizzavano.

A questo proposito, quale fu il vostro atteggiamento nei confronti del neorealismo?

Come ho già detto, l’atteggiamento nei confronti del cinema in generale, e di conseguenza anche quello nei confronti del neorealismo, fu sempre molto ambiguo. Molto significativi furono in questo contesto due personaggi. Il primo, Paolo di Valmarana, era il giovane critico del «Popolo». Il secondo, Gianluigi Rondi, era un importante critico cinematografico, ma che era stato anche un combattente nella

Resistenza nel gruppo dei comunisti cattolici a Roma, assieme ad Ossicini e a Franco Rodano. Dopo la guerra Rondi era diventato un critico dichiaratamente cattolico, molto amico di Andreotti. Insomma, questi due critici ci hanno costretto, passo dopo passo, a cambiare il nostro atteggiamento, hanno imposto il cinema italiano a un mondo cattolico che era abbastanza bigotto e retrivo. Andreotti diceva, com'è noto, che i panni sporchi bisognava lavarseli a casa, invece il neorealismo esponeva – suscitando una grande ammirazione anche all'estero – proprio quelli che noi bigottamente consideravamo i nostri panni sporchi. In quel cinema, in realtà, emergeva quella che forse è sempre stata la nostra qualità migliore: la capacità degli Italiani di essere buoni nella sventura, così come sono gaglioffi nella ricchezza. Ecco, questa qualità, così tipicamente italiana, trovava nel neorealismo la sua forma d'arte. Su questo aspetto, ricordo che si svolse un dibattito importante a un convegno a Varese: ci fu uno scambio d'opinioni fra me, che ero solo un giornalista che scriveva su riviste giovanili, e Zavattini. Discutemmo del rapporto che c'era fra il neorealismo e lo storicismo, del rapporto cioè tra l'inquadramento dei fatti della vita comune, esposti anche con una certa leggerezza e con una certa verità, con il contesto storico in cui si dipanava questa vita comune. Si trattava però di occasioni molto rare. A questo punto, su questo ambiente, segnato sul cinema da tutte queste ambiguità e incertezze, s'innestò la comunicazione politica della Democrazia cristiana.

Restiamo un momento sul rapporto con il cinema italiano del dopoguerra. Quali furono dei casi in cui Di Valmarana o Rondi polemizzarono con voi?

Quei due critici in un certo senso ci “colonizzarono”, ci spinsero ad andare oltre i nostri schematismi. Farò ricorso ad un esempio. Ricordo che quando uscì *La dolce vita*, io fui personalmente irritato, benché anche affascinato, da quel film. Ero irritato da quegli episodi di trasgressione, chiamiamoli così, che venivano esibiti. Di quel film discussi a lungo con Valmarana. Entrambi, allora, scrivevamo su un giornale per gli studenti. Valmarana che, al contrario di me, era entusiasta de *La dolce vita*, cercava di convincermi - io che ero un po' più bigotto di lui - della verità profonda che c'era anche nell'espone la trasgressione in un ceto sociale che era, per sua natura e per la sua ricchezza, trasgressivo. Sosteneva, inoltre, che era genialità, e non acquiescenza, nel proporlo nel film non come modello, ma come momento di rottura. Ecco questa discussione giovanile, in cui Paolo di Valmarana ebbe sicuramente la meglio, mi convinse che si poteva andare avanti per quella strada. Quell'episodio mostra per molti versi qual'era la nostra situazione e fa capire il perché quegli autori che votavano Democrazia cristiana, non facessero una militanza politica.

Gli autori comunisti, o più in generale di sinistra, invece?

Al contrario quelli che votavano Partito comunista, ostentavano anche troppo la loro militanza politica, talvolta rovinando dei loro bei film con degli schemi ideologici un po' forzati. Penso ad alcuni film che avrebbero potuto essere più universali se non avessero sentito la necessità di essere a tutti i costi in riga con l'ideologia corrente.

Certe volte mi domando che grande film, una moderna *Divina Commedia*, sarebbe stato *Riso amaro* se non fosse stato costretto in una militanza ideologica un po' troppo esibita.

Questa era la realtà del Paese: noi non eravamo un partito di militanza. La nostra militanza la tenevamo per il nostro privato religioso; il partito era soltanto uno strumento per fare politica. In questo senso eravamo per molti versi più moderni. Appartenevamo di meno al “secolo delle ideologie” che non gli altri. Rispetto a una manifestazione culturale così importante come il cinema, si manifestava questa ambiguità e questa non-militanza da parte di coloro che pure si sentivano politicamente dalla nostra parte.

Quando entra il cinema nella vostra azione di propaganda?

Fu un passaggio dovuto alle contingenze politiche: dovemmo cominciare ad adoperare gli strumenti del cinema per la propaganda in importanti campagne d'opinione. E lo facemmo in un modo non occasionale, così com'era stato nell'immediato dopoguerra nel caso dei Comitati civici. Questo salto di qualità avvenne sotto l'impulso di Fanfani e fu una decisione che alcuni subirono all'interno del partito ma non condivisero. Il leader aretino era un esponente della seconda generazione democristiana, quella che sostituì i vecchi dirigenti che venivano dal Partito popolare. Questi ultimi erano sempre stati contrarissimi a queste forme nuove di comunicazione: De Gasperi la propaganda la chiamava *reclame*. Diceva proprio così *reclame*, una cosa da anni venti. Fanfani, invece, era cresciuto nell'atmosfera culturale fascista e quindi sotto l'impressione di quello che il regime aveva fatto con il cinema. Per questo ebbe forte fin da subito la consapevolezza che il cinema fosse uno strumento importante per la nostra propaganda. Ad esempio, al tempo della riforma agraria, quando fu ministro dell'Agricoltura, sperimentò la tecnica dei cinemobili, questi camion che andavano nelle città e nei paesi a proiettare film e documentari. Lo sforzo per spiegare come i braccianti potevano finalmente diventare piccoli proprietari fu affrontato principalmente attraverso il cinema. Questo è un dato importante di cui tenere conto.

Fanfani fu quindi il leader democristiano che diede impulso al cinema di propaganda del vostro partito?

Fanfani con la corrente di Iniziativa democratica conquistò la Democrazia cristiana quando vinse il Congresso di Napoli. Quello in cui De Gasperi – che sarebbe morto pochi mesi dopo – gli dette il via libera per prendere possesso del partito. Gli chiese una cosa sola: di salvaguardare un altro giovane che era a lui caro, che era Andreotti. Fu uno dei pochi che si salvò in questo cambiamento profondo, che rimescolò le carte fra la prima e la seconda generazione della Dc. Parlo ovviamente del 1954. Diventato segretario del partito, Fanfani preparò la rivincita rispetto alle elezioni del 1953. Nel 1953, infatti, la Democrazia cristiana aveva vinto le elezioni, ma non era scattata la nuova legge elettorale maggioritaria, chiamata ingiustamente la “legge

truffa". Il premio di maggioranza non scattò per una debolezza organizzativa. Quindi, anche se la Dc aveva conquistato la maggioranza relativa, era come se avesse perso. De Gasperi in realtà non ebbe il voto di fiducia alla Camera, pur avendo la maggioranza dei voti, perché non riuscì a ricostituire l'unità dei quadri partito proprio per l'effetto psicologico scatenato dalla sconfitta della legge elettorale, dal non raggiungimento del 51% dei voti.

Quando Fanfani prese in mano il partito decise di lavare l'onta di questa sconfitta e lo attrezzò per il recupero dei voti che erano stati persi nel 1953. Puntò su strumenti nuovi. In questo quadro va collocata l'esperienza dei cinemobili nell'ambito della campagna per la riforma agraria. Non fu una scelta di poco conto. Certo il cinema, nel quadro di un'azione di propaganda fondata sui comizi, i manifesti, ecc. rimase sempre un elemento minoritario, però si configurò come una zona strategicamente importante. Questa svolta significò la fine dell'inutile "battaglia dei manifesti", quella che aveva caratterizzato il 1948.

Che cosa intendi?

Quella del 1948 era stata una battaglia d'immagine, muscolare. Una gara a chi ne attaccava di più, a chi li attaccava più in alto, a chi copriva di più i manifesti degli avversari. Fu una cosa del tutto inutile dal punto di vista razionale, serviva però a creare quel clima di tensione, di necessità, di paura del "salto nel buio", che avrebbe permesso la vittoria della Democrazia cristiana. Credo che nessuno oggi si possa rendere conto cosa ha significato battaglia dei manifesti. Era una prova di forza, di prova di militanza e, per fortuna, non fu sanguinosa, anche se ci furono delle morti. Un nostro attivista (di nome Federici) morì perché la squadra con cui stava attaccando i manifesti della Dc venne attaccata da una squadra comunista. Ma non era questo il carattere distintivo. Ci sono fotografie di palazzi di quattro piani, coperti di scudi crociati e poi ricoperti con manifesti con la falce e il martello, che danno un'idea dell'aspetto assurdo di quella campagna elettorale.

Era effettivamente un modo per scaricare una tensione politica drammatica. Il nostro era un paese attraversato a suo modo dalla "cortina di ferro". Il muro di Berlino, costruito molti anni dopo, esisteva già da noi, viveva nella contrapposizione politica. Al tempo stesso, però, una saggezza profonda, e talvolta anche nascosta, fu quella di non passare da quella battaglia cartacea a una guerra civile vera e propria. La durezza degli argomenti e delle discussioni si mantenne tutto sommato nell'ambito della battaglia democratica. In questo senso se non c'è dubbio che l'attentato a Togliatti, che avvenne pochi mesi dopo le elezioni del 18 aprile 1948, costituì la continuazione di quell'atmosfera, è vero anche che la massima preoccupazione di Togliatti in quel momento fu di impedire che un apparato pronto per un eventuale svolta insurrezionale, che pure esisteva, non si mettesse in moto. Ecco, se non si tiene conto di questi dati di fatto, e cioè che noi vivevamo nell'epoca della guerra fredda, che poi tanto fredda non era, non ci si rende conto delle motivazioni che erano all'origine di queste esagerazioni della propaganda.

Quando ci fu il salto di qualità nell'uso del cinema nella propaganda della Dc?

Al contrario che nel 1948, nella campagna elettorale per le elezioni politiche del 1958 la riscossa della Dc, dopo la battuta d'arresto subita in quelle 1953, venne affidata a uno sforzo organizzativo teso non tanto a attaccare i manifesti ma a saper presentare degli argomenti. Il cinema in questa campagna elettorale svolse un ruolo strategico e venne riproposta la scelta dei cinemobili. La propaganda cinematografica venne fatta proprio come se si trattasse di pubblicità commerciale: argomenti brevi, slogan. Anche perché il cinemobile non si prestava alla proiezione di film troppo lunghi. Questo fatto nuovo caratterizzò tutta la campagna elettorale: il cinema entrò nella propaganda politica e ci portò il suo linguaggio, con tutto ciò che comportava. Fanfani era un personaggio molto determinato e non lasciava niente al caso: i cinemobili furono predisposti in modo molto efficiente. Come per tutte le altre iniziative di Fanfani, venne organizzata una scuola per coloro che dovevano condurre i mezzi, i quali dovevano anche essere tecnici della proiezione. Inoltre, furono istruiti con attenzione anche coloro che dovevano parlare dopo la proiezione. Questo tipo di propaganda per la prima volta trovò un motivo di unificazione, un'organizzazione centrale, mentre prima era lasciata prevalentemente alle iniziative locali, alle sensibilità culturali e politiche dei singoli. Questa volta la propaganda parlata, dialogata, prendeva un indirizzo che era univoco, che era nazionale, preparato e studiato prima.

Come si svolgeva un'iniziativa politica usando il cinemobile?

Il cinemobile veniva programmato per un dato giorno in una piazza di un paese. I piccoli paesi erano allora le zone più lontane dalla comunicazione politica. Quando nella piazza si metteva fuori il telone bianco del cinema e si sistemava il cinemobile, già cominciava ad affluire la gente perché allora era un elemento di novità per quelle realtà. Le persone venivano e si portavano le seggiole. Cominciava questo piccolo spettacolino, questo evento che metteva in movimento la cittadinanza. Quando ci si accorgeva che era il cinemobile della Democrazia cristiana, c'era spesso il tentativo da parte dei comunisti, che allora erano molto attenti in questo tipo di battaglia politica, di distrarre le persone, di dire che non bisognava andare a vedere la proiezione. In genere, però, prevaleva la curiosità che forzava la mano a questi comandi. Si verificavano anche fatti curiosi. Si raccontò che ci fosse stata una lite tra il segretario della sezione del Partito comunista di un paese e la moglie che voleva andare a vedere il cinema; o di prete che non sapeva se andare in borghese o in abito talare alla proiezione e al comizio che doveva seguire. Questo strumento, insomma, si rivolgeva all'Italia paesana: in molti casi rappresentava la prima rottura di un isolamento anche nella comunicazione politica.

Questa impostazione della campagna elettorale a livello centrale influisce moltissimo sulla natura della Democrazia cristiana. In questo modo, infatti, non era più solo il partito delle consorterie locali, dei gruppi locali che nascevano sulla cultura cattolica di quei luoghi, come espressione di determinate realtà sociali. Cominciava a essere un partito che aveva una comunicazione politica di tipo nazionale. Oggi noi non ci

rendiamo conto del tutto di un fatto. All'indomani della seconda guerra mondiale era in crisi lo Stato, era finita la retorica fascista, era in discussione il legame nazionale chi aveva tenuto in piedi fino a quel momento l'Italia. In quella situazione, furono, da un lato, la Dc, che univa i democratici cristiani dalla Sicilia al Trentino, e, dall'altro lato, il Pci, che univa i comunisti, i lavoratori dal Piemonte alle Puglie, a riannodare i fili della comunità nazionale. Senza questi due partiti - che per combattersi tra di loro si stavano dotando di una struttura organizzativa di carattere nazionale - non saremmo riusciti a salvare l'unità nazionale.

Chi furono i protagonisti di questo rinnovamento della propaganda democristiana?

I cinemobili costituirono un fatto unificante, direi anche visibilmente, una modernizzazione della comunicazione politica. Va detto, però, che questo avvenne in un quadro più ampio rispetto al discorso della propaganda. Per questo settore Fanfani scelse due ragazzi: Malfatti, che passava per il giovane più intelligente della generazione successiva a quella del segretario della Dc, ed io. Scelse me perché avevo una specializzazione tecnica, nel senso che in precedenza ero stato chiamato da Mattei a fondare l'ufficio pubblicità dell'ENI e quindi avevo studiato e sperimentato degli strumenti nuovi, fra cui quello del sondaggio. Il primo sondaggio politico sulle intenzioni elettorali venne infatti promosso dalla Democrazia Cristiana nel 1958 con la Doha. Devo dire che riuscì appieno a scoprire quale sarebbe stato il risultato delle elezioni. La cosa era quasi superflua perché allora nessuno pensava di poter agire sul risultato delle elezioni, però si fece lo stesso ed era un fatto nuovo: fu un passaggio alla modernità molto importante.

A quali modelli vi ispiravate?

Nel settembre del 1957 io e Malfatti andammo in Germania a seguire la campagna elettorale, di Konrad Adenauer, il leader della Cdu tedesca. Allora i tedeschi, che vivevano già da un pezzo in una società industriale avanzata, adoperavano con minori scrupoli di noi gli strumenti di indagine e di comunicazione che sono propri di una società industriale. Laggiù imparammo molte cose. Lo stesso slogan della Dc di quegli anni era per molti versi una copiatura di quello di Adenauer: «keine Abenteuer», che significa nessuna avventura. Fanfani, come sempre un po' pedante, pignolo, lo trasformò nell'italiano «Progresso senza avventure». La parola «progresso» venne aggiunta anche per un omaggio alla linea politica della Democrazia cristiana, che era su una posizione di centro-sinistra più di quanto non fosse la Cdu di Adenauer. Coerentemente con questa impostazione, non bastava dire «senza avventure».

Nel quadro della modernizzazione della Dc impostata da Fanfani, oltre ai sondaggi, introducemmo altri elementi nuovi. Ad esempio, sostituimmo il manifesto con una cosa che chiamavamo scherzosamente il "centone", che era una specie di dizionario di risposte a domande che potevano essere formulate sulla propaganda. Questo centone era uno strumento predisposto appositamente per la campagna elettorale, e si

coniugava con i cinemobili. Ma non soltanto con essi, perché veniva adoperato anche dai rappresentanti di zona della propaganda e dai responsabili di seggio. Fanfani riuscì a individuare per ogni seggio un responsabile che, munito di liste elettorali, era in grado di organizzare comunicazioni separate, ossia chiamare quelli che erano militanti della Dc, prendere quelli che potevano rappresentare le donne, e fare un comitato di seggio che presiedeva alla propaganda. Questo attivismo – come ho detto - era la caratteristica precipua di Fanfani. Del resto, non abbiamo più costruito case popolari sul serio dal tempo della legge di Fanfani: fece edificare più case in Italia dopo la guerra di quante non se ne fossero costruite dal milleseicento al millenovecento.

A partire dalla campagna elettorale del 1958, producite anche dei cartoni animati (oggi conservati presso l'Archivio cinematografico dell'Istituto Sturzo). Vi rivolgete anche ad autori come i fratelli Pagot che dopo hanno inventato molti caroselli come quello di Calimero.

In quella campagna elettorale fummo anche innovativi per un aspetto particolare rispetto al cinema: usammo i cartoni animati. Chiamammo alcuni autori che erano a quei tempi tra i migliori in questo campo. Non solo i Pagot, ma anche un autore francese di cui purtroppo mi sfugge il nome. Quello che lavorava per il quotidiano «Il giorno» (e in questo caso il collegamento con Mattei fu evidente). Questi autori, che io avevo conosciuto perché avevo lavorato per la comunicazione pubblicitaria dell'Eni, li chiamai per fare dei cartoni animati. Uno di questi film a disegni animati era dedicato all'elettorato meridionale, cercava di competere con l'influenza che Lauro aveva a Napoli e nel Mezzogiorno. Era rivolto, quindi, alle masse che si raccoglievano attorno all'ideale monarchico o attorno a una forma di clientelismo tipico del Mezzogiorno. Non so se riuscimmo nel nostro intento, certo che quel cartone animato è un reperto storico molto bello. Il risultato oggi ci appare un po' ingenuo, un po' antico, un po' da dialettale, rivederlo mi fa arrossire un po'. Erano altri tempi. Però era la prima volta che si usava il cartone animato nella nostra propaganda.

Negli anni di Fanfani nasce anche la televisione? Eravate consapevoli del carattere rivoluzionario di questo nuovo mezzo di comunicazione?

Secondo me Fanfani capì che la televisione era una cosa importante, e la pensò a modo suo. La Radio televisione italiana in un primo momento era stata affidata ai torinesi, come Pugliese. De Gasperi mandò il suo capo ufficio stampa a assumere un incarico, che però era solo di collegamento. Fanfani, invece, si rivolse a dei giovani. Chiamò, soprattutto, Ettore Bernabei, che era stato il direttore del quotidiano di Firenze (il «Giornale del Mattino») e del «Popolo», e lo mise a capo della televisione. Certo, gli dava degli ordini ma non quelli che possiamo immaginare adesso, pensando all'occupazione della televisione da parte della Democrazia cristiana – e degli altri partiti - dei decenni successivi. Si trattava di un altro tipo di

ordini. Per esempio voleva che la televisione finisse presto la sera, perché la mattina dopo gli italiani dovevano andare a lavorare. Le sue indicazioni, dunque, erano espressione di un atteggiamento, se vogliamo, paternalistico. Fanfani vedeva la televisione come fatto sommamente educativo e comunicativo non come fatto pubblicitario e commerciale. La televisione di Bernabei aveva queste caratteristiche. Bernabei, poi, non era poi così oppressivo come oggi si pensa, a parte un certo bigottismo.

Anche tu hai lavorato nella televisione di Bernabei?

Sì, ho lavorato in televisione, ho realizzato *Tempo libero* che, negli anni cinquanta, era la trasmissione dei lavoratori. Ero democratico cristiano, ma anche sindacalista, visto che provenivo dalle Acli. Il regista della trasmissione era comunista, si chiamava Sergio Spina. Ed era così che doveva essere. Quando, anni dopo, produssi *Cordialmente*, che fu per molti versi il primo talk show televisivo - come si potrebbe dire oggi - lo feci assieme a Bonicelli che era laico e repubblicano. Era stato capo redattore del «Tempo». Era giusto così: ci dovevano essere due voci. Senza dimenticare che la seconda edizione di *Cordialmente* la feci assieme ad Andrea Barbato, che era di sinistra. Questo atteggiamento c'è stato sempre all'interno della televisione, con un rispetto formale dei tempi, delle parole e dei modi di esprimersi che erano nella visione della Democrazia cristiana di allora. Oggi rimpiangiamo la televisione di Bernabei, che in realtà era la televisione come l'aveva inventata Fanfani.

Andreotti ha raccontato di quando la nascita delle tribune elettorali costrinse i politici a confrontarsi con la loro dizione, a ripensare i loro dialetti e i loro accenti. Come venne accolta? Vi doveste confrontare con oratori del calibro di Giancarlo Pajetta, per quanto riguarda i comunisti.

Se la domanda è se l'introduzione della *Tribuna politica*, più in generale della comunicazione televisiva diretta fatta con i giornalisti, non abbia costretto la classe dirigente ad ammodernarsi, a occuparsi della propria dizione, a occuparsi del proprio trucco, ecc. devo dire che questo non fu un fatto traumatico per i personaggi più in vista della Democrazia cristiana. L'unico che non riusciva a mettersi in pace con la televisione era Scelba, che faceva dei discorsi politici come ne ho sentiti pochi nella mia vita, di grande profondità, pieni di intuizioni. Ma li faceva in stretta pronuncia siciliana, arrotando i denti. Ciononostante questo non lo danneggiava molto, anche se non lo rendeva efficace in televisione.

Per gli altri il problema si pose solo in parte, perché venivamo da una grande tradizione di oratoria religiosa. Murri era stato un grande parlatore così come Carnelutti che aveva fatto propria l'oratoria dei gesuiti; Rumor era un grande oratore; Gronchi era un comiziante spettacolare e possedeva un buon accento toscano. Diverso il discorso per De Gasperi: era duro, aveva una pronuncia molto difficile. Però era convincente proprio per questo, perché era senza orpelli retorici, anche se si

esprimeva con uno stile letterario proprio, da università austriaca. Senza dimenticare, infine, un personaggio come Cingolati - oggi poco ricordato - che teneva dei discorsi che erano uno spettacolo avvincente.

La televisione, in sintesi, ha sempre funzionato a favore dei democratici cristiani. I Rumor, i Colombo, anche le figure minori erano, erano molto efficaci nel loro modo di parlare, nella costruzione del periodo che traeva origine - come ho detto - da una grande tradizione religiosa. Una tradizione di cui - uno per tutti - fu un brillante esponente Padre Semeria, il democratico cristiano e modernista, fondatore dell'Opera del Mezzogiorno. Semeria era un oratore di grande efficacia: si dice che le signore dei salotti buoni di Roma affollavano la Chiesa del Gesù quando doveva fare le sue prediche.

Insomma i dirigenti della Dc ressero il colpo della televisione. Ma negli anni successivi, soprattutto dopo il '68, quel modo di parlare non cominciò ad essere percepito come qualcosa di antiquato?

Il problema ci fu. Per questo io, siccome avevo un modo di parlare molto televisivo, perché lavoravo da anni in televisione, ebbi un momento di fortuna politica. Mi mandavano spesso alle trasmissioni televisive: partecipai, per esempio, una tribuna politica per contrastare Giancarlo Pajetta, un oratore efficacissimo nel suo genere. Non voglio dire che quel dirigente comunista fosse un genio della demagogia, perché sarebbe riduttivo e poco gentile, ma era sicuramente un genio nell'improperio, nel rigirare le frasi.

A questo proposito voglio raccontare un episodio. Nella campagna elettorale per le amministrative del 1975 - quelle del possibile sorpasso del Pci ai danni della Dc - puntammo a fare la nostra campagna sui giovani, perché la Democrazia cristiana veniva presentata come un partito stanco e vecchio. In realtà nei comuni si era messa in luce una leva giovanile molto buona. Organizzammo allora una trasmissione di soli candidati giovani, ragazze e ragazzi, che esponevano quello che sarebbe stato il loro programma nei comuni. Ci fu una candidata di San Remo che fu molto brava e criticò i vecchi riti del partito comunista nei comuni. I comunisti erano molto tradizionalisti nelle amministrazioni comunali. La loro massima soddisfazione era piantare la bandiera rossa sul comune perché era un antico modo socialista di caratterizzare la vita locale, ma in realtà non avevano dei programmi e una direzione politica che fosse all'altezza della loro capacità propagandistica. Il discorso di quella candidata e fu particolarmente significativo, ebbe un grosso impatto. Pajetta, che il giorno dopo doveva fare il comizio di chiusura della campagna elettorale in Piazza della Repubblica a Roma, disse alla piazza affollata: «Avete visto tutti, quel consigliere, bene. Dovete sapere che è la figlia del più grande costruttore di San Remo, uno che fa le speculazioni edilizie quindi vedete come sanno camuffarsi bene». Dato che nel nostro Parlamento c'è stata sempre l'abitudine a una certa cordialità, quando incontrai Pajetta alla buvette, gli dissi: «ma come ti è venuto in mente di dire che quella ragazza, che è una studentessa, è la figlia del più grande costruttore di San Remo?». Pajetta rispose: «ma è stata talmente brava, che cos'altro potevo dire?». Malizie della propaganda politica!

Il famoso slogan «la Dc ha vent'anni» di chi è? Questo è lo slogan su cui nasce la semiotica in Italia. Umberto Eco ci scrive un saggio sopra.

L'ho inventato io. «La Dc ha vent'anni» è del 1962- 63. Eravamo all'inizio di una campagna elettorale difficile, perché era stato varato il centro-sinistra. Fanfani aveva perso il Congresso di Firenze perché voleva il centro-sinistra mentre il grosso del partito, i Dorotei, da cui si era separato, era contrario. Elessero Moro e Fanfani fu sconfitto. Moro, appena assunta la segreteria del partito, mandò proprio Fanfani a costruire il centro-sinistra con i suoi governi. Quindi Fanfani, pure se sconfitto al congresso, attuò la sua politica ma sotto il controllo dell'allora doroteo Moro. Non accetto facili moralismi su questa vicenda, perché rappresentò un capolavoro politico, come solo la Democrazia cristiana sapeva fare. In ogni caso, dovevamo affrontare una campagna elettorale in cui avremmo perso molti voti a destra, anche perché c'era un'opposizione cattolica forte al centro-sinistra, con la scomunica del Cardinal Ottaviani contro i socialisti marxisti, ecc. Dovevamo in un certo senso ringiovanire l'immagine del partito.

Nell'aprile del 1963 ricorreva il ventesimo anniversario delle *Idee ricostruttive della Democrazia Cristiana*, che erano state pubblicate nel marzo del 1943, a firma di Demofilo, che altri non era che De Gasperi. Quel testo, scritto prima della caduta del fascismo, rappresentava il programma della Democrazia Cristiana che allora si riuniva a casa di Spataro. L'articolo era bello, pieno di tensione morale, anche perché era uno scritto clandestino nel quale emergeva la consapevolezza di doversi assumere grosse responsabilità. Decidemmo di prendere spunto da questa ricorrenza per ricordare che la Dc era nata venti anni prima, che quindi non era un vecchio partito conservatore che ne aveva cento. A questo scopo usammo l'immagine di una ragazza di vent'anni: fu una provocazione, ma sapevamo a cosa andavamo incontro. E infatti la reazione fu molto forte, rabbiosa, soprattutto da parte comunista, perché implicitamente si diceva che invece il Partito comunista era più vecchio. La risposta in termini di malizia propagandistica fu di suggerire che se la Dc aveva vent'anni allora era ora di fotterla, o che la Democrazia cristiana a vent'anni era già unaran puttana, cose di questo genere.

Questo manifesto viene talvolta ricordato come un manifesto sbagliato. Il fatto che se ne parli ancora ci dice che non è così: servì molto a dare in quel momento l'idea che la Democrazia Cristiana, stava facendo qualcosa di importante per quello che veniva chiamato il miracolo italiano. La modernizzazione dell'Italia, il passaggio dall'agricoltura all'industria, si stava dispiegando in quegli anni.

Insomma, in questa immagine della Dc che ha vent'anni c'era un qualcosa di volutamente provocatorio: noi cercavamo volutamente la reazione del Pci, che infatti si lanciava contro i nostri slogan. La provocazione nei confronti del Partito comunista serviva per imporre i nostri temi propagandistici. Noi, al contrario, non rispondevamo mai alle accuse o agli slogan dei comunisti. Venivano loro sul nostro terreno. In quel caso, il Pci perse la primavera a spiegare come noi non fossimo la Dc dei vent'anni, come la giovinetta con i guanti bianchi da collegiale, bionda con gli

occhi azzurri, fosse in realtà un'enorme prostituta. Persero tempo insomma a controbattere la nostra propaganda.

Il re della sloganistica italiana degli anni cinquanta e sessanta, Marchesi, l'ha mai incontrato? Avete mai preso la considerazione di usare cervelli scelti sul mercato pubblicitario?

No, non li abbiamo mai adoperati, salvo qualche episodio occasionale. Come nel caso di un manifesto di Guareschi nella campagna del 1948, quello del prigioniero in Russia, che ritengo un capolavoro, non solo della pubblicità, ma un capolavoro e basta.

Il manifesto dove era scritto «La famiglia De Paolis non votò», è stato ideato da un laico e fu utilizzato dalla Democrazia Cristiana. Tuttavia, salvo questi episodi di carattere letterario, lo slogan era una cosa che nasceva da una riflessione interna al partito. Ci furono grandi discussioni come quella, nel 1963, sullo slogan «Cammina coi tempi. Cammina con noi», che doveva essere il secondo passo dopo «La Dc ha vent'anni», per parlare del miracolo economico. Si trattava di veri e propri *brainstorm*, molto intensi in cui, tra le persone raccolte da Adolfo Sarti, eccellevano Zamberletti, Malfatti, il meglio cioè della nostra intelligenza politica.

Ricordo come nacque per esempio lo slogan «Gli anni felici continueranno». Era il periodo kennedyano. Sarti era, aveva letto un libro su Roosevelt e ci eravamo un po' tutti innamorati del *New deal* e di Kennedy. Lo slogan di Roosevelt a cui ci ispirammo era «Gli anni felici ritorneranno dopo la grande crisi». Discutendo si arrivò, tirando di qua di là, a «Gli anni felici continueranno», perché noi non venivamo da una grande crisi, anzi vivevamo nel pieno di una fase di intenso sviluppo economico.

Nell'Ufficio propaganda avete lavorato sui simboli della Dc. Qual è stata la vicenda dello scudo crociato?

La Democrazia Cristiana aveva come suo totem sacro lo scudo crociato. Lo scudo crociato fu adottato da Sturzo nel 1919, ma ha una storia, un significato e una risonanza culturale ben più profondi. Tutto prese le mosse da una falsificazione di Giosuè Carducci. Carducci in una sua poesia dedicata ai Savoia – o al re, adesso non ricordo bene - a un certo punto diceva «bianca croce di Savoia», e identificava la croce di Savoia con lo scudo crociato dei comuni guelfi italiani. Un'identificazione sbagliata perché i Savoia con i guelfi non c'entravano assolutamente niente - erano piuttosto ghibellini - soprattutto non avevano avuto nessun nesso con la *libertas* dei comuni italiani. Lo scudo crociato è lo scudo guelfo: quello di Firenze, di Bologna, di Milano, o delle bandiere delle repubbliche marinare (con la variazione del leone dell'evangelista Marco nella repubblica di Venezia). Era la bandiera nazionale dell'Italia liberata dai Goti, per usare un'espressione di Guerrazzi.

Non lo dico a caso. Nell'Ottocento Gioberti e il neoguelfismo si rifacevano all'indipendenza dei comuni italiani. Quei comuni - che furono alleati anche difesa

anche del Papa, a difesa, quindi di una risorgente civiltà cristiana - innalzarono lo scudo che era il segno dei crociati. Com'è noto, prendere la croce significava entrare in quella area pre-sacramentale che era l'iniziazione all'impresa in Terrasanta: affiggersi due segni rossi a croce sul mantello. Per questo si sono chiamati i crociati. Come vedete, quello scudo aveva un significato molto profondo: guelfismo, difesa del cattolicesimo, libertà dei comuni, libertà contro l'imposizione dei vescovi-conti. Allo stesso tempo, libertà religiosa e libertà comunale. Sturzo riprese a ragione questo stemma e ci mise la parola *libertas*. Questo termine compariva solo in alcune versioni: mi pare che la scritta *libertas* comparisse solo a Firenze, messa di traverso sullo scudo guelfo, e a Bologna. In ogni caso e non si trattava della libertà come la intendiamo oggi.

Quando nel 1974 io mi permisi, in una campagna elettorale difficile, di sostituire *libertas* con «libertà», Piero Bassetti insorse dicendo che c'era una profonda differenza fra la libertà, la *liberté* della Rivoluzione francese e la *libertas* dei comuni che era una libertà più di corpi sociali che non individualistica. Questo per dirvi quanto profonde fossero le radici di questo simbolo.

Quindi Sturzo lo scelse per questo ampio spettro di riferimenti storici?

Sturzo giustamente si considerava il padrone dello scudo crociato. Il sacerdote calatino era stato democratico cristiano ma non seguì Murri nella sua - come dire - disobbedienza. Però, essendo un cattolico e un sacerdote ubbidiente, partì per la sua Caltagirone e, seguendo l'insegnamento di Toniolo, cominciò a organizzare le cooperative degli artigiani, la lega dei contadini, l'organizzazione sociale dell'opera dei Congressi. Riuscì a sconfiggere i liberali, fino allora dominanti nel suo comune, e diventò sindaco. Sturzo, inoltre, fondò l'Anci, la lega dei Comuni italiani, alzò la bandiera dell'autonomia comunale contro i prefetti. Insomma, il vero partito autonomista e federalista in Italia è quello della tradizione cattolica. Per questo scelse questo stemma, in opposizione nei confronti di uno stato monarchico centralizzato. Lo scudo del Partito popolare è disegnato con una grafica per metà floreale e per metà eclettica, di gusto ottocentesco: i bracci della croce hanno delle graziette inclinate, *libertas* è scritto con un carattere che ricorda il nero bastoni, che era il carattere che andava di moda nelle riviste, come quelle di Prezzolini. Questo segnalava un elemento di modernismo. Lo scudo invece è tondeggiante, un po' barocco, più che medievale. Questo simbolo del Partito popolare, appariva piuttosto goffo, per questo ha avuto un primo ammodernamento, quando venne trasformato nello scudo classico, quello di cui stiamo parlando, nel 1948. Nel 1963 lo abbiamo rifatto più quadrato, meno oblungo, meno normanno, più da arciere moderno e con la scritta in alto e basso, cioè a minuscola e non maiuscola. Poi, nel 1974-76, lo abbiamo cambiato di nuovo adottando una grafica moderna, riprendendo il carattere bastoni per la scritta, mettendo «libertà» al posto di *libertas*. Successivamente, in un momento difficile - si temeva il sorpasso da parte dei comunisti, c'era la contestazione giovanile e l'inizio delle Brigate rosse - adottammo una versione, diciamo così, più spuria, più popolare: proponemmo lo scudo fatto con lo spray, senza più la scritta, come fosse stato disegnato da un giovane su un muro.

PARTE TERZA

Documento
Guida per le proiezioni
s.d.
si veda pdf a parte

Finito di stampare
nel marzo 2009

Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

Annali 11
2008

Propaganda, cinema e politica
1945 – 1975

a cura di
Ermanno Taviani

CONTRIBUTI

Mino Argentieri, Sante Cruciani, Antonio Medici,
Edoardo Novelli, Ermanno Taviani,

TESTIMONIANZE

Mino Argentieri, Bartolo Ciccardini,
Ernesto G. Laura, Carlo Lizzani, Turi Vasile
a cura di Tatti Sanguineti e Ermanno Taviani

ARCHIVIO AUDIOVISIVO

DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO

Via Ostiense, 106 Roma 00154 Tel. (39) 06/57.305.447 - 06/57.428.72 - 06/57.289.551

Fax. (39) 06/57.580.51 e-mail: info@aamod.it – www.aamod.it

Affiliato F.I.A.F. (Fédération Internationale des Archives du Film)