

UNIVERSITA' "LA SAPIENZA" DI ROMA

SCUOLA SPECIALE ARCHIVISTI E BIBLIOTECARI (SSAB)

TESI DI DIPLOMA SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE

"L'AMICO AMERICANO": IL FONDO USIS E LA  
PROPAGANDA DEL PIANO MARSHALL

DI

MATTIA PELLECCIA

RELATRICE: LETIZIA CORTINI

CORRELATORE: AGOSTINO ATTANASIO

# “L'AMICO AMERICANO”: IL FONDO USIS E LA PROPAGANDA DEL PIANO MARSHALL

## SOMMARIO

Introduzione.....p.3

### PARTE PRIMA

Il ruolo dell'Italia nell'imperialismo americano del secondo dopoguerra.....p.7

In fuga dalle macerie della guerra e dalla miseria: i fondi ERP e l'Italia del 1949..p.17

Il Fondo USIS e il dilemma Trieste.....p.26

### PARTE SECONDA

Cinegiornali e informazioni negli anni Cinquanta.....p.35

“L'Amico Americano”: il cinema di propaganda del Piano Marshall.....p.47

Documentario e finzione: il Fondo USIS.....p.54

### PARTE TERZA

Gli archivi audiovisivi italiani tra trattamento e riuso: il film documentario.....p.63

Il recupero del Fondo USIS: dalla informatizzazione all'uso della piattaforma xDams

Open Source.....p.70

Fruizione e valorizzazione dei patrimoni audiovisivi: Youtube e la  
digitalizzazione.....p.80

Conclusione.....p.88

Bibliografia.....p.95

# “L'AMICO AMERICANO”: IL FONDO USIS E LA PROPAGANDA DEL PIANO MARSHALL

## INTRODUZIONE

Non può stupire che il successo del Piano Marshall, forse il principale e certamente il più noto strumento della politica estera statunitense del secondo dopoguerra, sia arrivato sino ai nostri giorni con il fascino intatto se non addirittura accresciuto. Il Piano conteneva, infatti, in forma quasi simbolica, un concentrato di idee politiche, economiche e culturali che sarebbero diventate gli elementi distintivi dell'orbita americana. La trasformazione che la società europea conobbe negli anni dell'*European Recovery Program* (ERP) fu così travolgente da legittimare in seguito ogni sorta di leggenda sulla magnificenza americana, o, in senso opposto, da giustificare vulgate storiografiche che lo descrivevano come la prosecuzione o per qualcuno l'avvio di un non meglio chiarito imperialismo, divenuto con il tempo una sorta di passe-partout per l'acquisizione di diritti illimitati sugli europei. Proprio nella natura della crescita senza eguali vissuta dall'Europa occidentale dal 1945 in poi, si può rintracciare la motivazione di interpretazioni certamente discutibili, ma avallate dalla portata di un evento fin allora sconosciuto nella storia delle relazioni internazionali.

In modo particolare, il secondo dopoguerra fu un momento della storia italiana in cui più potente fu la collisione di opposte visioni sul futuro dell'Italia, ma, singolare paradosso, anche quello in cui, in pari tempo, tortuose e imprevedibili si svolsero e intrecciarono le capacità di compromesso e, anzi, di doppio gioco tra le forze che più influirono nel recupero dei ritardi da cui il Paese era gravato. Paese semidistrutto, o comunque duramente provato, che per rincorrere i suoi nuovi partner doveva avviare una triplice modernizzazione: il potenziamento dello sviluppo economico (debole sul piano industriale e concentrato solo in certi settori e certe aree), l'affermazione di un'amministrazione adeguata e l'attuazione di interventi di riequilibrio che

superassero almeno alcune delle caratteristiche disarmoniche dell'organizzazione economica, sociale e civile.

Per porre in essere tale ambizione, la nuova classe dirigente doveva fare i conti sia con il consenso interno – rendendo evidente, più che la modernizzazione in sé, i suoi vantaggiosi effetti, vale a dire la diffusione quanto più molecolare possibile del benessere – sia con l'indispensabile consenso internazionale. Per l'Italia era necessario mostrarsi flessibile e docile, essendo il contenuto centrale della lotta politica, almeno fino a tutto il 1946, la determinazione della sfera nella quale dovesse collocarsi il Paese<sup>1</sup>.

Anche per questo motivo risulta superfluo sottolineare che non fu il Piano Marshall a porre le basi del trionfo della società di mercato. Infatti, sebbene il Piano avesse un'importanza decisiva nella stabilizzazione dell'assetto cristallizzatosi dalla fine del 1946, esso non pretendeva di imporre un ordine liberal-capitalista, peraltro già affermato nei Paesi dell'Europa occidentale, semmai, esso accelerò la rimozione della selva di vincoli protezionistici che aveva prosperato nell'interludio bellico<sup>2</sup>. Il Piano, in breve, lubrificò gli ingranaggi di un sistema produttivo che, nonostante la stasi autarchica, aveva dato da alcuni decenni un contributo risolutivo alla crescita del capitalismo industriale e posto le basi per il trionfo dell'economia di mercato. In questo senso, la definizione dell'influenza esercitata dal Piano di Pier Paolo D'Atorre, «stabilizzazione della modernizzazione», appare senz'altro la più adeguata<sup>3</sup>.

Un'influenza esercitata dal Piano Marshall che fu condotta soprattutto attraverso un preciso programma di propaganda, come confermato dallo storico David W. Ellwood:

«Dopo l'agosto 1948, in un solo mese, la Missione ERP in Italia organizzò un'analisi giornaliera

- 
- 1 E. DI NOLFO, *Sistema internazionale e sistema politico italiano: interazione e compatibilità*, in L. GRAZIANO, S. TARROW (a cura di), *La crisi italiana, vol. I, Formazione del regime repubblicano e società civile*, Torino 1979, pp. 104-106. Per la percezione dell'epoca sarebbe sufficiente una semplice elencazione degli articoli sui principali quotidiani nazionali, in questa sede inopportuna lunga. Quanto alle idee sovietiche, basti per ora rimandare alla selezione di documenti raccolta da F. GORI, S. PONS (a cura di), *Dagli archivi di Mosca. L'URSS, il Cominform e il PCI, 1943-1951*, Roma 1998 – limitatamente al 1947, si vedano soprattutto le pp. 270-311.
  - 2 B. DE LONG, B. EICHENGREEN, *The Marshall Plan: History's Most Successful Structural Adjustment Program*, in R. DORNBUSCH, W. NOLLING, R. LAYARD (a cura di), *Postwar Economic Reconstruction and Lessons for the East Today*, Cambridge (Mass.) 1993, pp. 189-230.
  - 3 P. P. D'ATTORRE, *Aspetti dell'attuazione del Piano Marshall in Italia*, in E. AGA ROSSI (a cura di), *Il Piano Marshall e l'Europa*, Roma 1983, pp. 163-180, p. 163.

della stampa italiana; prese contatti con radio, cinema, stampa e uffici di agenzie di informazione; preparò una mostra di tre stanze accompagnata da opuscoli, cartoline e fotografie; produsse documentari e si accordò con la rete radiofonica nazionale per una trasmissione settimanale di quindici minuti»<sup>4</sup>.

Dunque, la scelta precisa di usare il cinema come mezzo di persuasione: il compito naturale dello *United States Information Service* (USIS) era quello di costruire consenso attorno agli obiettivi immediati della politica estera del governo statunitense e, anche per questo motivo, la Missione ERP in Italia coltivò fin dall'inizio, dal novembre del 1948, l'ambizione di costruire il proprio repertorio filmico. Un repertorio filmico ritrovato a Trieste da Ugo Cova, direttore dell'Archivio di Stato di Trieste, il 22 ottobre del 1984 nell'archivio del Commissariato del governo della Regione Friuli-Venezia Giulia e trasferito il 12 febbraio 1987 all'Archivio Centrale dello Stato di Roma.

Il Fondo *United States Information Service* (USIS) di Trieste è un complesso organico di 506 film, in parte realizzati come propaganda a sostegno del Piano Marshall, tra il 1948 e il 1953, e in parte, sempre per scopi di propaganda, didattici e informativi, prodotti e diffusi per conto degli Stati Uniti o dell'Italia, anche dopo l'arco cronologico indicato, con qualche pellicola di data anteriore.

Nel presente volume si propone un'analisi approfondita del Fondo USIS attraverso tre punti di vista: quello storico, quello audiovisivo e quello archivistico. Tre aspetti che vengono sviluppati attraverso la partizione del volume in tre capitoli, a loro volta divisi in tre paragrafi.

Nella prima parte, con una lettura storica, si racconta della delicata situazione dell'Italia nell'immediato secondo dopoguerra (paragrafo *Il ruolo dell'Italia nell'imperialismo americano del secondo dopoguerra*), si descrive l'intervento statunitense nel processo di ricostruzione (paragrafo *In fuga dalle macerie della guerra e dalla miseria: i Fondi ERP e l'Italia del 1949*), si analizza la particolare

---

<sup>4</sup> D. W. ELLWOOD, *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia visiva del dopoguerra*, in G. BARRERA, G. TOSATTI (a cura di), *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo audiovisivo (1941-1966)*, Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli archivi, Roma 2007, p. 31.

posizione di Trieste nel precario equilibrio su cui si reggevano le relazioni internazionali del secondo dopoguerra (paragrafo *Il dilemma Trieste e il Fondo USIS*).

Invece, nella seconda parte, dedicata al settore audiovisivo, si esplora il genere filmico dei cinegiornali (paragrafo *Cinegiornali e informazione negli anni Cinquanta*), si esaminano le tecniche persuasive sperimentate dalla propaganda statunitense (paragrafo *“L'Amico Americano”: il cinema di propaganda del Piano Marshall*), si approfondisce la dualità tra cinema documentario e cinema di finzione (paragrafo *Documentario e finzione: il Fondo USIS*).

Infine, nella terza parte, incentrata su un discorso archivistico, si indaga sul trattamento e riuso dei documenti audiovisivi (paragrafo *Gli archivi audiovisivi tra trattamento e riuso: il “film documentario”*), si contestualizza la storia del recupero del Fondo USIS (paragrafo *Il recupero del Fondo USIS: dalla informatizzazione all'uso della piattaforma xDams Open Source*), si riflette sull'impatto delle nuove tecnologie digitali nel mondo degli archivi (paragrafo *Fruizione e valorizzazione dei patrimoni audiovisivi: youtube e la digitalizzazione*).

Un materiale quello del fondo triestino che da un lato, con uno sguardo verso il passato, rappresenta una scoperta di primissima importanza per lo studio dell'evoluzione dell'identità italiana a livello dell'auto-rappresentazione, in rapporto con la presenza nuova e massiccia della potenza americana in tutte le sue forme materiali e simboliche; dall'altro, con una visione rivolta all'immediato futuro, le sue vicende più recenti rivelano il passaggio epocale che l'avvento delle nuove tecnologie digitali ha innescato nel mondo degli archivi, sollevando delicate e cruciali questioni riguardo alla diffusione e alla digitalizzazione della documentazione, all'uso e al riuso delle informazioni, al copyright e al copyleft dei prodotti.

## PARTE PRIMA, PARAGRAFO PRIMO

### “L'AMICO AMERICANO”: IL FONDO USIS E LA PROPAGANDA DEL PIANO MARSHALL

#### 1.1 IL RUOLO DELL'ITALIA NELL'IMPERIALISMO AMERICANO DEL SECONDO DOPOGUERRA

Nei primi mesi del 1946, l'alleanza tra Stati Uniti e Unione Sovietica volgeva al termine<sup>5</sup> per lasciare il posto a relazioni improntate su una reciproca e crescente “diffidenza”. All'indomani della Liberazione, prima della strategia del contenimento e del programma di aiuti economici all'Europa (ERP, European Recovery Program, più noto come Piano Marshall), avviati nel 1947, in molti temevano – e tra questi certamente l'Ammiraglio Ellery Wheeler Stone, capo della Commissione alleata di controllo<sup>6</sup>, e l'ambasciata italiana a Washington – che la drammatica situazione economica e sociale dell'Italia avrebbe alla lunga favorito le sinistre, rischiando di portare il Paese sotto l'influenza sovietica. L'avvio di un sistema politico democratico e il ridimensionamento del peso dei comunisti dipendevano strettamente, secondo questi ambienti, dal supporto che gli Stati Uniti sarebbero stati in grado di offrire.

L'attenzione particolare degli Stati Uniti nei confronti del “ruolo” dell'Italia era motivata dalla situazione internazionale in cui il Paese si trovò alla fine della seconda guerra mondiale: sino all'armistizio dell'8 settembre 1943 l'Italia aveva combattuto come alleata della Germania nazista, dalla quale si era dissociata fino a dichiararle guerra. Malgrado si fosse sviluppato un movimento di liberazione nazionale, che

---

5 In noto discorso di Stalin contro il sistema capitalistico fu pronunciato il 9 febbraio 1946 e quello con cui Churchill denunciò la “cortina di ferro” il 5 marzo 1946.

6 Il 31 dicembre 1945 l'AMG (Allied Military Government) cessava le sue funzioni: la giurisdizione delle province settentrionali, le ultime rimaste sotto il controllo alleato, con l'eccezione delle zone controverse nella regione della Venezia Giulia (Trieste e Gorizia), veniva trasferita al governo italiano. Tuttavia, rimaneva, fino alla firma del Trattato di pace, una Commissione di controllo con a capo l'ammiraglio americano Ellery Wheeler Stone, con l'incarico di sorvegliare l'attuazione delle clausole armistiziali. Si vedano G. VALDEVIT, *Simmetrie e regole del gioco. Inghilterra, Stati Uniti, Jugoslavia e la crisi di maggio 1945* in *La crisi di Trieste, maggio-giugno 1945. Una revisione storiografica*, Trieste, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli-Venezia Giulia, 1995 (Quaderni, 9); G. VALDEVIT, *La questione di Trieste 1941-1954. Politica internazionale e contesto locale*, Milano, Franco Angeli, 1986; G. VALDEVIT, *La labour policy del Governo Militare Alleato (1945-1954)*, in *Anche l'uomo doveva essere di ferro... Classe e movimento operaio a Trieste nel secondo dopoguerra*, a cura di L. GANAPINI, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 245-279.

aveva contribuito alla vittoria delle forze alleate contro l'occupazione tedesca e i loro collaboratori della R.S.I. (Repubblica Sociale Italiana), l'Italia venne considerata dagli Alleati una nazione sconfitta alla quale veniva riconosciuta solo la condizione di cobelligeranza: infatti, nella Conferenza di pace di Parigi del 1947, l'Italia venne considerata alla stessa stregua delle altre nazioni europee sconfitte alleate della Germania nazista. Le condizioni di pace imposte furono molto gravose, come conferma lo “sfogo” di Alcide De Gasperi, riportato dalla testata *Il nuovo Corriere della Sera*, l'11 agosto 1946:

«Ebbene, permettete che vi dica con franchezza che un alto senso di responsabilità storica impone in quest'ora storica a ciascuno di noi: questo Trattato è, nei confronti dell'Italia, estremamente duro [...]»<sup>7</sup>.

Nei precedenti accordi tra gli Alleati, l'Italia era stata assegnata all'area politica occidentale – quello che poi sarebbe diventato con il Patto Atlantico il blocco N.A.T.O – contrapposta alla progressiva costituzione del blocco comunista nei Balcani – area consolidatasi successivamente con il Patto di Varsavia il 14 maggio del 1955<sup>8</sup>.

Rivendicando questa importanza strategica italiana e la sua partecipazione effettiva alla guerra contro i tedeschi, il rappresentante del governo italiano alla Conferenza di pace di Parigi del 1947, il presidente del consiglio Alcide De Gasperi chiedeva

«di dare respiro e credito alla Repubblica d'Italia», rivendicando che «il rovesciamento del regime fascista [...] non sarebbe stato così profondo se non fosse stato preceduto dalla lunga

---

7 Alcide De Gasperi, *Discorso alla conferenza di pace di Parigi del 10 agosto 1946*, in *Il nuovo Corriere della Sera*, 11 agosto 1946.

8 Si vedano V. HAVEL, *To the Castle and Back*, A.A. Knopf, New York 2007; B. HEUSER *Victory in a Nuclear War? A Comparison of NATO and WTO War Aims and Strategies*, *Contemporary European History* 7, pp. 311-327; M.N. KRAMER, *Civil-military relations in the Warsaw Pact, The East European component*, *International Affairs*, vol. 61, no. 1, 1984-85; W.J. LEWIS, *The Warsaw Pact: Arms, Doctrine and Strategy*, Institute for Foreign Policy Analysis, Cambridge, Massachusetts 1982; V. MASTNY, M. BYRNE, *A Cardboard Castle? An Inside History of the Warsaw Pact, 1955-1991*, Central European University Press, Budapest 2005; F. UMBACH, *Das rote Bündnis: Entwicklung und Zerfall des Warschauer Paktes 1955 bis 1991*, Ch. Links Verlag, Berlin 2005; A. WAHL, *La seconde histoire du nazisme dans l'Allemagne fédérale depuis 1945*, Armand Colin, Paris 2006; K. ADENAUER, *Konrad Adenauer Memoirs 1945-53*, Henry Regnery Company, Chicago 1966; V. MOLOTOV, *Statements at Berlin Conference of Foreign Ministers of U.S.S.R., France, Great Britain and U.S.A., January 25-February 18*, Foreign Languages Publishing House, Moscow, 1954.

conspirazione dei patrioti che in patria e fuori agirono a prezzo di immensi sacrifici, senza l'intervento degli scioperi politici delle industrie del Nord, senza l'abile azione clandestina degli uomini dell'opposizione parlamentare e antifascista [...]»<sup>9</sup>.

L'assemblea dei vincitori non tenne in nessun conto le richieste di De Gasperi, “costretto” a firmare il Trattato di pace il 10 febbraio 1947: l'Italia dovette così subire rettifiche di frontiera in favore della Francia e della Jugoslavia, restituire alla Grecia le terre occupate e rinunciare a tutte le colonie, sia quelle fasciste che quelle prefasciste. Come risarcimenti, l'Italia dovette pagare milioni di dollari, ricevuti in prestito dagli Stati Uniti, all'URSS, all'Albania, all'Etiopia, alla Grecia e alla Jugoslavia. La flotta navale fu quasi interamente consegnata ai vincitori. Stati Uniti, Gran Bretagna e Francia rinunciarono a chiedere le riparazioni di guerra<sup>10</sup>.

La perdita delle colonie non fu sentita in Italia come una diminuzione importante sia per lo scarso valore attribuito a quelle terre sia per il processo di decolonizzazione ormai avanzato in Europa:

«A differenza di quella di Trieste, la questione delle colonie non era sentita profondamente dalle grandi masse dei contadini e degli operai, dagli abitanti delle campagne e della provincia italiana. Il clamore sollevato in Italia fu dovuto soprattutto allo sfruttamento della questione da parte di vecchi ufficiali delle truppe coloniali, di politici opportunisti e di nostalgici»<sup>11</sup>.

Questo in sintesi il contesto nel quale si inserì il Piano Marshall. Grazie all'ERP, all'Italia arrivarono milioni di dollari statunitensi per ripagare i risarcimenti di guerra e non solo:

«Noi stimiamo che dal luglio 1943 sono stati portati in Italia dall'ACC per la popolazione civile circa sei milioni di tonnellate di rifornimenti per un valore di oltre 700 milioni di dollari [...]. Sono sicuro che il popolo italiano ha capito che il nostro proposito è di aiutare l'Italia ad aiutarsi da sé»<sup>12</sup>.

---

9 Discorso di Alcide De Gasperi nella Conferenza di pace di Parigi del 1946.

10 *Trattato di pace con l'Italia*, art. 74, in BENDISCIOLI – GALLIA, *Documenti di storia contemporanea*, Edizione Mursia, Milano, 1971.

11 N. KOGAN, *L'Italia del dopoguerra. Storia politica dal 1945 al 1966*, Editori Laterza, Bari, 1968.

12 Cfr. “A colloquio con l'ammiraglio Stone”, *La Settimana Incom* n. 1, 15 febbraio 1946.

Rispondendo alle domande postegli dal direttore della *Settimana Incom* – il servizio è contenuto nel numero 1 della *Settimana Incom* del 15 febbraio 1946 – l'Ammiraglio Stone quantifica l'entità del sostegno alleato all'Italia ed esplicita il progetto americano di promuovere nel Paese l'esercizio dell'autodeterminazione<sup>13</sup>. Il 14 febbraio, il governo De Gasperi, consapevole dell'importanza degli aiuti americani per l'avvio della ripresa, aveva richiesto alla Export-Import Bank un prestito di 940 milioni di dollari:

«Tra Roma e Washington si sviluppa quindi per tutto il 1946 un travagliato negoziato su un credito il cui ammontare veniva gradualmente ridotto e la cui concessione era subordinata alla definizione del Trattato di pace»<sup>14</sup>.

Dal n. 8 della *Settimana Incom* si evince l'impaziente e fiduciosa attesa, da parte italiana, di una risposta favorevole:

«Il motore Sphinx ha iniziato il servizio New York – Roma. Col volo inaugurale è giunto in Italia l'ambasciatore Alberto Tarchiani. Egli porta buone notizie circa il prestito richiesto all'Italia e l'accoglimento della nostra tesi su Trieste»<sup>15</sup>.

Dietro gli aiuti economici statunitensi, accanto alla funzione politica e propagandistica, era stato elaborato un preciso piano di sviluppo: infatti, sia gli aiuti UNRRA<sup>16</sup> sia, più tardi, quelli ERP

13 Per i britannici, invece, il controllo indiretto sull'Italia attraverso la Commissione alleata di controllo avrebbe dovuto garantire la continuità dello stato monarchico e del dominio dei ceti conservatori. Si vedano A. VARSORI, *L'Italia nelle relazioni internazionali dal 1943 al 1992*, Laterza, Roma-Bari 1998; F. BARCA, *Storia del capitalismo italiano dal dopoguerra a oggi*, Donzelli, Roma 1997.

14 F. ROMERO, *Gli Stati Uniti in Italia*, in *Storia dell'Italia Repubblicana*, Marsilio, Venezia, 1992, p. 242.

15 Cfr. "Linee aeree. New York – Roma", *La Settimana Incom* n. 8, 10 aprile 1946.

16 La United Nations Relief and Rehabilitation Administration (UNRRA) fu costituita a Washington (U.S.A.) il 9 novembre 1943. Si trattava di una organizzazione umanitaria internazionale, fondata con l'accordo di quarantaquattro paesi allo scopo di fornire aiuto e assistenza immediati ai paesi più colpiti dalla guerra. L'UNRRA cominciò a operare in Europa nel 1944, non appena le forze alleate iniziarono la liberazione dei paesi mediterranei e balcanici, e si trovò impegnata in una immensa e complessa opera di soccorso. L'azione dell'UNRRA si concentrò soprattutto nei Paesi europei (Polonia, Grecia, Albania e Italia) e in Cina. Nel periodo più denso della sua attività, l'UNRRA impiegò venticinquemila persone; dal 1944 al 1946 vennero spesi quattro miliardi e mezzo di dollari in aiuti, forniti per lo più dagli Stati Uniti d'America. I programmi dell'UNRRA comprendevano soprattutto l'invio di generi di prima necessità quali viveri, medicinali, vaccini e forniture mediche, la distribuzione di vestiario e l'assegnazione di sementi, concimi e macchinari per permettere la ripresa della produzione agricola, nonché di materie prime e beni strumentali per aiutare le industrie locali a riorganizzare la loro attività. Lo sforzo profuso dall'UNRRA fu comunque orientato, in generale, verso le fasce di cittadini più indigenti e verso i bambini. In sede locale furono costituiti comitati comunali per la gestione e per la distribuzione degli aiuti. L'UNRRA cessò di

«obbedivano ad un imperativo dello sviluppo economico statunitense che, stimolato potentemente durante la guerra, aveva raggiunto limiti tali da richiedere la costruzione di una prospettiva internazionale di riorganizzazione del capitalismo, in modo da superare le barriere che avevano portato alla crisi del 1929»<sup>17</sup>.

Se con gli aiuti UNRRA gli Stati Uniti smaltirono le eccedenze industriali e agricole, con i prestiti del Piano Marshall fornirono all'Europa le risorse economiche per avviare la ricostruzione e mantenere alta la richiesta di prodotti statunitensi:

«L'UNRRA [...] era virtualmente controllata dall'unico Paese che fosse in grado di fornire buona parte degli aiuti necessari e che, anzi, con la fornitura di tali aiuti (soprattutto generi alimentari e di “surplus” accumulati nell'ultimo periodo bellico) “aiutasse” indirettamente anche se stesso, evitando un ingorgo del proprio mercato interno»<sup>18</sup>.

Il servizio successivo all'intervista a Stone, all'interno dello stesso numero, è dedicato all'accordo fra l'UNRRA e il governo italiano per «fornire all'Italia, entro il 1946, assistenza per un importo totale di almeno 450 milioni di dollari». Le immagini mostrano il momento in cui De Gasperi e Spurgeon Keeny firmano l'accordo nella sala delle riunioni del Viminale. Vale la pena ricordare che Keeny, capo della missione UNRRA in Italia, era un democratico del New Deal favorevole a programmi di spesa di tipo keynesiano per espandere i consumi interni e gli investimenti. La sua linea di cauta pianificazione era avversata sia dal sottosegretario di Stato per gli affari economici William Clayton, che pose termine all'UNRRA alla fine del 1946, sia dai liberisti italiani, primo fra tutti il Ministro del Tesoro Epicarmo Corbino<sup>19</sup>. A

---

esistere nel 1947; i progetti rimasti in sospeso vennero ereditati dall'Organizzazione internazionale per i rifugiati, dall'Organizzazione mondiale per la sanità e dal Fondo internazionale d'emergenza delle Nazioni Unite per l'infanzia (che diventerà in seguito il Fondo delle Nazioni unite per l'Infanzia - UNICEF).

17 M.L. SALVADORI, *Storia dell'età contemporanea*, Loescher, Torino, 1976, p. 998.

18 C. DANEO, *La politica economica della ricostruzione 1945-1949*, Einaudi, Torino, 1975, p. 141.

19 Basti pensare alla contrapposizione Unrra-Corbino sull'uso del Fondo-lire – che per il ministro era uno strumento deflazionistico e di stabilizzazione monetaria, mentre per l'Unrra avrebbe dovuto sostenere gli investimenti produttivi e l'assistenza sociale – o alla battaglia della Missione, sostenuta da Morandi, affinché il cotone Unrra fosse destinato a coprire il fabbisogno interno a basso prezzo, anziché rivolgersi al mercato estero con maggiore profitto per i magnati tessili. J.L. HARPER, *L'America e la ricostruzione dell'Italia (1945-1948)*, Il Mulino, Bologna, 1987, pp. 187-195. Nella *Settimana Incom* n. 74 del 3 settembre 1947, un servizio è dedicato all'Unrra-Tessile e spiega le modalità di gestione del cotone Unrra e dei prodotti finiti a vantaggio dei consumi popolari (2/3

prevalere, successivamente, fu l'indirizzo liberistico e privatistico, che informò di sé l'intero processo ricostruttivo italiano. La missione UNRRA,

«il [cui] approccio riformatore non godeva di forti appoggi ufficiali a Washington, [...] rappresent[ò] un significativo contributo ai consumi primari del paese e alla sua bilancia dei pagamenti, ma non influenz[ò] l'indirizzo politico della ricostruzione né, tanto meno, riuscì ad arginare l'inflazione»<sup>20</sup>.

Attraverso l'UNRRA, ma soprattutto con il Piano Marshall, gli Stati Uniti puntarono su una politica tesa essenzialmente ad assicurarsi mercati all'estero e una continua espansione economica all'interno e, a questo scopo, cercarono di attirare nella loro sfera d'influenza tutti i Paesi europei: dunque, il Piano Marshall fu perfettamente funzionale al raggiungimento di questo obiettivo.

A questa politica, l'Unione Sovietica rispose con mosse di carattere puramente difensivo. Attualmente, si sta cercando di fare chiarezza su questo periodo grazie all'apertura degli archivi sovietici, come l'*Archivio Mitrokhin*<sup>21</sup> – finora la storiografia della Guerra Fredda di entrambe le “fazioni” si è dovuta basare solamente sugli archivi americani: sfrondata della retorica tipica degli anni Cinquanta, sembra essere molto più “credibile” la versione della tradizione ortodossa.

Gli storici hanno dibattuto parecchio per definire esattamente quando sia iniziata di fatto quella che è entrata nella storia come “Guerra Fredda”, vale a dire i decenni successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Soprattutto, si è dibattuto molto sulla definizione delle responsabilità delle super potenze per la fine dell'alleanza, che

---

venduti a prezzi agevolati e 1/3 concessi gratuitamente).

20 F. ROMERO, *Gli Stati Uniti in Italia*, in *Storia dell'Italia Repubblicana*, Marsilio, Venezia, 1992, p. 243.

21 Col nome di *Archivio Mitrokhin* ci si riferisce ai materiali che l'ex funzionario del servizio segreto sovietico, il KGB, Vasilij Nikitič Mitrokhin (Василий Никитич Митрохин) raccolse durante la sua attività e poi divulgò in tre volumi, pubblicati rispettivamente, nel 1999, nel 2000 e postumo nel 2005. Attraverso la pubblicazione di questo archivio (originariamente chiamato Dossier Impedian da uno dei nomi in codice di Mitrokhin), i Paesi dell'Occidente europeo hanno scoperto che lo spionaggio sovietico, negli anni della Guerra Fredda, si era addentrato fin nei gangli fondamentali dei loro apparati e che i partiti comunisti occidentali legati a Mosca avevano a lungo cooperato con i servizi segreti dell'URSS stessa. Si vedano V. MITROKHIN, C. ANDREW, *L'Archivio Mitrokhin. Le attività segrete del KGB in Occidente*, Rizzoli, Milano 1999; V. MITROKHIN, A. ANDREW, *L'Archivio Mitrokhin. Una storia globale della guerra fredda*, Rizzoli, Milano 2005; V. MITROKHIN, C. ANDREW, *The Sword and the Shield: The Mitrokhin Archive and the Secret History of the KGB*, Basic Books, New York 1999; V. MITROKHIN, C. ANDREW, *The Mitrokhin Archive: The KGB in Europe and the West*, Gardners Books, Eastbourne 2000; V. MITROKHIN, C. ANDREW, *The World was going our way: The KGB and the Battle for the Third World*, Basic Books, New York 2005.

aveva portato alla vittoria sul nazi-fascismo, e lo “scoppio” delle ostilità. La storiografia americana tradizionale indica nell'Unione Sovietica la vera e unica responsabile della divisione del mondo in due blocchi contrapposti<sup>22</sup>. Per citare una famosa definizione di Arthur Schlesinger jr., la Guerra Fredda fu «la risposta coerente e coraggiosa di uomini liberi all'aggressione comunista». In seguito, emerse la tesi “revisionista” che individuò nell'imperialismo americano la vera causa dell'ostilità tra USA e URSS<sup>23</sup>.

Infatti, prima della concreta applicazione della dottrina del “contenimento”, mentre la Seconda Guerra Mondiale era ancora in corso, l'intenzione delle potenze occidentali era quella di continuare la collaborazione con l'Unione Sovietica. Questa volontà era fondata sul riconoscimento della potenza sovietica, ma anche sulla speranza di indurre Mosca ad accettare alcuni condizionamenti e limitazioni: più precisamente, i governi occidentali mostravano una certa fiducia nelle possibilità di influenzare sia la politica interna che quella estera dell'Unione Sovietica attraverso un atteggiamento conciliante e con la pressione degli aiuti economici.

Nel corso del 1944, una serie di studi del ministero degli esteri inglese, Foreign Office<sup>24</sup>, cercò di prevedere la politica sovietica dopo la conclusione del secondo conflitto mondiale. In particolare, un memorandum di Anthony Eden, ministro degli esteri britannico dal dicembre 1940 al maggio 1945, prendeva in considerazione due possibilità: il governo sovietico avrebbe potuto continuare la politica di collaborazione con i governi occidentali in modo da concentrarsi nell'immenso compito di ricostruzione interna, oppure l'URSS avrebbe potuto decidere di «usare appieno a suo favore le possibilità create dal disordine in Europa nel dopoguerra»<sup>25</sup>,

---

22 Si vedano W.I. COHEN (a cura di), *The Cambridge History of American Foreign Relations, vol. IV, America in the Age of Soviet Power, 1945-1991*, Cambridge University Press, Cambridge 1993; W. LA FABER, *America, Russia, and the Cold War, 1945-2006*, McGraw-Hill, Boston 2008; F.A. NINKOVICH, *The United States and Imperialism*, Blackwell, Malden, Massachusetts 2001.

23 Negli ultimi anni, la storiografia ha fornito interpretazioni e bilanci assai divergenti sul ruolo e sul futuro della leadership statunitense sull'Occidente: P.M. KENNEDY, *Verso il XXI secolo*, Garzanti, Milano 1993; G. ALVI, *Il secolo americano*, Adelphi, Milano 1996; O. ZUNZ, *Perché il secolo americano?*, Il Mulino, Bologna 2002; N. FERGUSON, *Colossus: The Price of America's Empire*, Penguin Press, New York 2004; G. ARRIGHI, *Adam Smith a Pechino. Genealogie del Ventunesimo secolo*, Feltrinelli, Milano 2008; J. HOFF, *A Faustian Foreign Policy from Woodrow Wilson to George W. Bush. Dreams of Perfectibility*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

24 Si veda G. FERRARO, *Enciclopedia dello spionaggio nella Seconda Guerra Mondiale*, Sandro Teti Editore, Roma 2010.

25 V. ROTHWELL, *Anthony Eden. A political biography, 1931-57*, Manchester University Press, Manchester 1992, pp. 103-162.

usando tutta la sua immensa potenza e influenza per sostenere i movimenti di estrema sinistra nei Paesi europei, inclusa la Germania. Di fronte a questa alternativa, i governi occidentali avrebbero dovuto avere come obiettivo costante quello di rafforzare la posizione della parte moderata della leadership sovietica «prendendo in considerazione le domande ragionevoli e i punti di vista dei sovietici, informandoli e consultandoli liberamente e apertamente»<sup>26</sup>.

Dunque, secondo Eden, molte indicazioni potevano far ritenere che Stalin fosse il “protagonista” della tendenza collaborazionista: tale analisi era condivisa anche dal governo statunitense. Infatti, uno studio del dipartimento di stato era arrivato alla conclusione che l'Unione Sovietica non aveva nessuna intenzione di «fomentare rivoluzioni lungo i suoi confini o di causare disordini che minaccerebbero la stabilità internazionale»<sup>27</sup>. La volontà di dominare sull'Europa orientale era dettata esclusivamente del timore di “nuovi attacchi dall'Occidente”. Da questa impostazione emerse lo schema rooseveltiano dei “quattro poliziotti” per cui Stati Uniti, Unione Sovietica, Gran Bretagna e Cina avrebbero dovuto garantire la pace e la sicurezza mondiale, mentre gli altri Paesi sarebbero stati costretti al disarmo. Questo schema condizionò la formazione del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite e il sistema dei veti: la collaborazione con l'URSS si fondava principalmente sull'organizzazione del mondo in sfere d'influenza. Come scrisse lo storico E. Mark:

«gli sforzi americani in Europa non rappresentarono né uno schema utopistico per liberare il continente da sfere d'influenza, né un tentativo “faustiano” di sottoporlo al proprio controllo, ma la ricerca di sfere stabili e conformi agli interessi dei principali vincitori della Seconda Guerra Mondiale».

Sulla base di questi presupposti, si giunse alla Conferenza di Yalta del febbraio 1945, conferenza che ridisegnò la mappa geopolitica del globo. Fu un momento di svolta, punto nodale di passaggio tra il periodo di collaborazione durante la guerra, di

---

26 V. ROTHWELL, *Anthony Eden. A political biography, 1931-57*, Manchester University Press, Manchester 1992, pp. 103-162.

27 *Memorandum of Conversation with Foreign Secretary Anthony Eden of Great Britain, November 12, 1952*, Secretary of State File, Acheson Papers 1952.

cui sembrò essere il punto più alto, e il contrasto che caratterizzò gli anni seguenti. In quell'occasione, Roosevelt, Churchill e Stalin affrontarono questioni fondamentali lasciate irrisolte dalla precedente conferenza di Teheran del dicembre 1943 o “venute alla luce” nel frattempo: il futuro della Germania e la questione delle riparazioni richieste dall'URSS, la formula del voto nel Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite, il problema del governo della Polonia e dei confini di quella nazione, il ruolo della Francia, le richieste sovietiche sui Dardanelli e sui territori giapponesi, la questione dei mandati sulle colonie dei Paesi sconfitti.

In generale, vennero conclusi vari compromessi sulla base del “do ut des”, anche perché il potere contrattuale degli angloamericani era limitato dalla questione della partecipazione alla guerra contro il Giappone dell'Unione Sovietica. Grandi contrasti suscitò l'accordo sulla Polonia. A Yalta, Stalin mise gli alleati di fronte al fatto compiuto del riconoscimento del Comitato di Lublino, composto esclusivamente da elementi filosovietici, come governo della Polonia: a nulla servirono le pressioni angloamericane che ottennero solo l'impegno ad allargare il governo già costituito con esponenti di quello polacco in esilio a Londra.

Nel complesso, la politica seguita dal governo statunitense fu di riconoscere una sfera d'influenza sovietica in Europa orientale accettandone l'esigenza di sicurezza ai suoi confini, purché fosse “aperta”, cioè a patto che non costituisse una “minaccia” agli interessi americani e che non portasse all'instaurazione di un blocco monolitico in Europa e al suo totale dominio sugli stati dell'Europa orientale. I rapporti tra USA e URSS vennero inevitabilmente condizionati poi dalle riuscite sperimentazioni della bomba atomica ad Alamogordo nel New Mexico, effettuate mentre si svolgevano gli incontri a Potsdam, tenutosi dal 17 luglio al 2 agosto 1945. Se il possesso della bomba atomica rese indubbiamente più aggressiva la politica americana nei confronti dell'URSS, va detto che Mosca accelerò notevolmente la sua ricerca in questa direzione.

Tra la fine del 1945 e l'inizio del 1946, le relazioni tra statunitensi e sovietici oscillarono tra tentativi di compromesso e dure prese di posizioni: da entrambe le parti, dichiarazioni di intransigenza erano accompagnate da iniziative tendenti ancora

a cercare un accordo sulle rispettive sfere di influenza.

Stalin fu il primo a riportare sul terreno ideologico i contrasti tra le due potenze: il 9 febbraio del 1946, nel suo primo discorso programmatico della conclusione del conflitto mondiale, il “Discorso di Bolshoi”<sup>28</sup>, il leader sovietico riaffermò l'inevitabilità dello scontro tra le società socialiste e quelle capitaliste, informando la popolazione sovietica che i sacrifici sarebbero continuati data l'esigenza di sviluppare le industrie pesanti invece di quelle relative ai beni di consumo. Tale discorso scosse l'atteggiamento fiducioso dei dirigenti americani sulle prospettive di collaborazione con l'URSS, tanto da venir definito la «dichiarazione della Terza Guerra Mondiale». La risposta non si fece attendere e fu data da Churchill nel famoso discorso di Fulton del 5 marzo dello stesso anno, nel quale lo statista inglese affermò che una «cortina di ferro» si era distesa attraverso il continente da «Stettino nel Baltico a Trieste nell'Adriatico»<sup>29</sup>.

---

28 From the Pamphlet Collection, J. STALIN, *Speeches Delivered at Meetings of Voters of the Stalin Electoral District, Moscow, February 9, 1946*, Foreign Languages Publishing House, Moscow, 1950, pp. 19-44.

29 W. CHURCHILL, *The Sinews of Peace*, in M.A. KISHLANSKY, *Sources of World History*, Herper Collins, New York 1995, pp. 298-302.

## PARTE PRIMA, PARAGRAFO SECONDO

### “L'AMICO AMERICANO”: IL FONDO USIS E LA PROPAGANDA DEL PIANO MARSHALL

#### 1.2 IN FUGA DALLA MACERIE DELLA GUERRA E DALLA MISERIA: I FONDI ERP E L'ITALIA DEL 1949

Le macerie dei palazzi sgretolati dalle bombe della guerra ancora da rimuovere, gli orfani, i mutilati, i salari da fame, la mancanza di lavoro: solo in parte è la fotografia di un'Italia che “lecca le sue ferite” e fa fatica a rialzarsi, ma che ce la può fare.

L'Italia del 1949, l'anno in cui per la prima volta al mondo un ciclista vince il Giro d'Italia e anche il Tour de France: «quell'uomo solo al comando», come ripetono le radiocronache, è un italiano, si chiama Fausto Coppi. Nella leggenda Coppi è già entrato un mese prima scollinando in solitaria 192 km da Cuneo a Pinerolo. Gino Bartali, secondo, fa fatica ad inseguirlo: Coppi lo stacca di 12 minuti. Un'eternità dura da masticare per chi come Bartali ha alle spalle due Giri e un Tour vinti e una maglia gialla: un duello tra i due eroi nazionali che incarna la metafora di un Paese spaccato a metà, in bilico tra due anime, la cattolica di Gino, che si raccomanda ai santi anche quando pedala, e la laica di Fausto, che si affida al proprio talento e alla propria testa. Ed è lui, Fausto, il grande eroe in questo 1949<sup>30</sup>. Malinconico e fiero, rappresenta il volto di un'Italia in fuga dalle macerie della guerra, dalla miseria: dolente e determinato, è un'immagine di un Paese che a testa bassa e con intensa fatica pedala verso la ricostruzione.

Le due anime del Paese, divise sportivamente dai due ciclisti, si rispecchiavano politicamente nei due partiti che, durante la transizione democratica alla fine della Seconda Guerra Mondiale, furono in parte travolti da un consenso elettorale: la *Democrazia Cristiana* e il *Partito Comunista Italiano*. Da una parte, la centralità dell'individuo era il punto di partenza del programma economico della DC, dove si sosteneva che:

---

30 *La Settimana INCOM* n. 44, Fausto Coppi, Istituto Luce, Roma 1949.

«Le attività artigianali svolte nell'ambito della famiglia e della bottega realizzano quelle forme di lavoro che trasformano l'attività economica, da mera e impersonale applicazione di uno sforzo inteso a realizzare un particolare atto produttivo, in un'attività dove l'atto economico è perennemente vivificato e permeato dal senso di una piena responsabilità personale»<sup>31</sup>.

Dall'altra parte, il PCI riteneva che l'Italia non si sarebbe potuta ridurre a semplice Paese agricolo:

«La nostra industria è stata creata dai nostri operai, dai nostri ingegneri, dai nostri tecnici, dal nostro lavoro, e il PCI vuole e deve mantenerla e svilupparla. L'Italia non può essere né unita né indipendente senza un'industria sana e sviluppata». Per far questo era indispensabile dare un forte impulso alla riorganizzazione, «sradicando definitivamente il parassitarismo degli anni Venti e il dogma autartico», e far crescere contemporaneamente «l'intervento dello Stato a scapito dei monopoli privati e del controllo effettivo del sistema bancario»<sup>32</sup>.

Le lunghe file dei disoccupati crescevano: nel 1946 sono due milioni, un esercito, a cui si dovevano aggiungere un milione di braccianti saltuari e un altro milione di lavoratori ad orario ridotto. Troppe braccia inerti, troppe bocche da sfamare per un Paese privo di materie prime: da sola l'Italia non poteva farcela, aveva bisogno di grossi investimenti, aveva bisogno ancora dell' "amico americano"<sup>33</sup>.

Al di fuori degli schemi di ricostruzione, la struttura economica italiana del secondo dopoguerra richiedeva programmi finanziari che integrassero l'azione dei piani di assistenza, attuando uno stabile risanamento della bilancia dei pagamenti. Le

---

31 Il programma economico della DC era stato elaborato già nel corso del 1942 e fu diffuso all'indomani della Liberazione su tutto il territorio nazionale (*Atti e documenti della Democrazia cristiana, 1943-1967*, a cura di A. DAMILANO, vol. I, Roma 1968). Per l'importanza dei programmi di sviluppo economico del dibattito interno al partito cattolico si rimanda a G. CAMPANINI, *I programmi del partito democratico cristiano*, in F. MALGERI (a cura di), *Storia della Democrazia cristiana, vol. I, Dalla Resistenza alla Repubblica, 1943-1948*, Roma 1987; A. GIOVAGNOLI, *La cultura democristiana. Tra Chiesa cattolica e identità italiana*, Roma-Bari 1991; Id., *Il partito italiano. La Democrazia cristiana dal 1942 al 1994*, Roma-Bari 1996.

32 L. BARCA, F. BOTTA, B. ZEVI, *I comunisti e l'economia italiana, 1944-1975. Antologia di scritti e documenti*, De Donato, Bari 1975, pp. 78-80.

33 Si vedano M. DE CECCO, G.G. MIGONE, *La collocazione internazionale dell'economia italiana*, in R.J.B. BOSWORTH, S. ROMANO (a cura di), *La politica estera italiana, 1860-1985*, Il Mulino, Bologna 1991; M. DE CECCO, *L'Italia grande potenza: la realtà del mito*, in P. CIOCCA, G. TONIOLO (a cura di), *Storia economica d'Italia, vol. III, Industrie, mercati, istituzioni, t. 2, I vincoli e le opportunità*, Laterza, Roma-Bari 2004; P. BAFFI, *Via Nazionale e gli economisti stranieri, 1944-53*, in *Rivista di Storia economica*, 1, 1985, pp.1-43. S. BATTILOSSI, *L'Italia nel sistema economico internazionale. Il management dell'integrazione: finanza, industria e istituzioni, 1945-1955*, Franco Angeli, Milano 1996.

concrete possibilità di rilancio economico offerte dagli Stati Uniti ai Paesi europei, attraverso la concessione di prestiti liquidi e aiuti finanziari a titolo gratuito, avevano riportato, già nel 1947, la produzione e il reddito a livelli vicini a quelli dell'anteguerra e, in alcuni casi, addirittura superiori<sup>34</sup>.

La forza indiscussa della valuta americana, insieme al regime di cambi fissi, se da un lato consentiva lo sviluppo del commercio internazionale, attenuando gli squilibri fra reddito e spesa del ciclo economico, dall'altro determinava rapporti sbilanciati e instabili nel medio periodo. La struttura produttiva presentava, ancora nel 1947, la necessità di una ristrutturazione profonda: in modo particolare, tra i problemi da risolvere restava la scarsa competitività dovuta tanto all'arretratezza tecnologica, quanto all'eccedenza di addetti, che ne rallentava notevolmente l'agilità<sup>35</sup>.

Nel 1949, per il secondo anno consecutivo, 400 milioni di dollari sono stati destinati all'Italia: una vera “bombola d'ossigeno” per un'economia a terra, un'altra trincea di quei 1.500 milioni di dollari che furono donati a fondo perduto o prestati all'Italia dal 1948 al 1952, così come stabilito dal cosiddetto “Piano ERP”. Il piano per la ripresa europea, più conosciuto come Piano Marshall, dal nome del segretario di Stato dell'amministrazione Truman, George Marshall, era un programma di aiuti per i Paesi europei usciti a pezzi dal conflitto mondiale per finanziare opere di ricostruzione. Anche grazie ad essa il Paese triplicò la produzione industriale, tremila ponti furono riparati, settemila km di strade ricostruite, cento navi da turismo tornarono a solcare i mari, riaprirono anche migliaia di scuole. *La Settimana INCOM* celebra così questi risultati:

«[...] Altri problemi della vecchia Italia sono stati affrontati dalla nuova Italia: numero uno la meccanizzazione dell'agricoltura, chiave della “questione meridionale”. Le industrie del nord colmano le voragini del sud. Il trattore, macchina anche della politica, ci riallaccia al problema della riforma agraria. I braccianti non credono ai propri occhi: una promessa di cui si fidavano da generazioni ed è un fatto compiuto. Queste costruzioni a Napoli risolvono un altro problema, non

34 ASBI, *Carte Caffè*, cart. 50, fasc. 1; ACS, PCM, CIR, b. 130, dove è riportato l'indice del CIR sulla produzione industriale.

35 V. CASTRONOVO, *Il periodo della ricostruzione*, in *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità a oggi*, t. 1, Torino 1975, pp. 358-360; M. DE CECCO, *Il sistema di gold exchange internazionale dal 1944 al 1965: note interpretative*, in *Id.*, *Saggi di politica monetaria*, Milano 1968, pp. 2-33; G. GUALERNI, *Ricostruzione e industria. Per una interpretazione della politica industriale nel secondo dopoguerra, 1943-1951*, Milano 1980.

soltanto del dopoguerra, il problema della casa: casa nuova, nuovo capitolo dei giorni più felici. Salda felicità quando il lavoro è tutelato. [...] Aiutati che Dio ti aiuta: in questi anni ci siamo aiutati e il pozzo n. 1 a Cortemaggiore dà ragione al proverbio. Cercavamo metano e troviamo petrolio: l'Italia possedeva il tesoro nascosto. Bruciamo le tappe: con gli impianti di degasolinaggio abbiamo la benzina italiana, ma anche quando ci credevano più poveri non eravamo rimasti inermi. Con i metanodotti abbiamo meravigliosamente convogliato una delle forze del nostro sottosuolo verso le officine e abbiamo acceso i forni dell'industria pesante e abbiamo fatto sprizzare queste fiamme autrici di meravigliose e provvide trasformazioni della materia. A Tavazzano, De Gasperi inaugura la prima centrale termoelettrica a metano: un nuovo cunicolo di forze si estende nel nostro Paese. Vertici principali: la centrale di Piacenza, quella di Civitavecchia, quella di Napoli e quella di Palermo. E a Genova il quadro controllo pare una cascata di fluido benefico: milioni di nuovi chilovattori. Sappiamo subito come adoperarli: a Genova stessa, a Cornigliano, si è messa in moto una grande catena produttiva. Queste gru con le benne pescano il carbone nelle stive, lo portano ai forni che produrranno annualmente mezzo milione di tonnellate di acciaio. Una nave carica in ventiquattro ore. Occorrono navi e i brindisi a mare si sono moltiplicati, invitando ad un festoso fervore di spume intorno alle nuove chiglie [...]»<sup>36</sup>.

L'ammodernamento tecnologico, la standardizzazione dei prodotti e la razionalizzazione dell'organizzazione aziendale erano individuati dagli artefici del Piano quali mezzi indispensabili per ristrutturare il complesso produttivo europeo<sup>37</sup>. Da questo momento in poi, gli investimenti nella ricerca di nuovi metodi di produzione e di perfezionamento tecnologico di prodotti già in commercio ebbero il sopravvento sull'esigenza di crearne di nuovi<sup>38</sup>. In questo disegno la parte prioritaria affidata allo Stato si sarebbe dovuta combinare all'azione dei privati: lo Stato avrebbe dovuto assumere coscientemente un ruolo determinante nella gestione economica, lasciando agli imprenditori un ampio spazio per realizzare la riorganizzazione in tempi rapidi. Questa linea, nata all'ombra di un'energica rielaborazione del *New Deal*, veniva a comporsi attraverso l'ERP in un progetto che traeva la sua ispirazione dalla molteplicità di idee presente nel Dipartimento di Stato, tendente a rigettare dai piani

<sup>36</sup> *La settimana INCOM n. 884, Italia 1952: sintesi di un anno*, regia di Remigio Del Grosso, Fondo USIS, Archivio centrale dello Stato.

<sup>37</sup> NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS ADMINISTRATION, RG 59, Lot File 123NND917311, box 2, *Formulation of the European Recovery Program*.

<sup>38</sup> M.M. POSTAN, *An Economic History of Western Europe, 1945-1964*, London 1967, pp. 145 sgg., dove viene sostenuto che la tendenza a perfezionare tecnologicamente i beni a disposizione venne acuita dalle esigenze dell'industria bellica già nella prima fase della guerra fredda.

di lavoro quanto di velleitario aveva caratterizzato i progetti statunitensi d'anteguerra<sup>39</sup>.

Questo massiccio intervento di aiuti doveva essere propagandato nell'opinione pubblica italiana: l'ambasciata americana, infatti, si assicurò che ad ogni sbarco di nave carica di cibo, medicine, carbone, ci fosse una cinepresa pronta a filmare l'evento. *Welcome to Italy*: a partire dal 1946 cominciò l'attività di distribuzione gratuita di un numero crescente di audiovisivi di carattere informativo e didattico, che costituirono per l'Italia il primo caso di cineteca pubblica di propaganda e cultura democratica<sup>40</sup>. Inizialmente, furono dotati di cineteche cinque centri, quelli di Roma, Milano, Firenze, Napoli e Palermo, in ciascuno dei quali erano disponibili circa un centinaio di pellicole didattiche e documentari. L'ufficio di Roma aveva anche trenta film di argomento medico. Sembra che nel corso del 1947 abbiano assistito alle proiezioni circa 100.000 italiani ogni mese<sup>41</sup>.

Una pioggia di dollari scivolò quindi nelle casse italiane, ma non sempre quei soldi furono investiti secondo i desideri dei benefattori. «L'Italia spreca i fondi ERP»: fu questa l'accusa durissima contenuta nel *Rapporto Hoffman*, pubblicato il 5 febbraio 1949<sup>42</sup>. Paul Gray Hoffman, presidente della *Studebaker Corporation*<sup>43</sup>, era il capo dell'ente pubblico ECA, *Economic Cooperation Administration*, incaricato di controllare come fossero spesi i finanziamenti oltre oceano e, secondo questo dossier, l'Italia li stava gestendo molto male. Ma, sperperi a parte, qualcos'altro non era gradito al governo americano: gli Stati Uniti avevano obiettivi precisi nella politica economica italiana. Fino a questo momento, nelle immediate urgenze del dopoguerra,

---

39 Per un'analisi della nascita e lo sviluppo delle elaborazioni che sostennero e giustificarono all'interno del New Deal l'intervento dello Stato in economia si rimanda a E.W. HAWLEY, *The New Deal and the Problem of the Monopoly: A Study in Economic Ambivalence*, Princeton (N.J.) 1996; A. SACHS, *La politica della National Recovery Administration e il problema della pianificazione economica*, in *Economia e istituzioni del New Deal*, a cura di A. DUSO, Bari 1980, pp. 70-116. Per una ricognizione sui vari aspetti del disegno rooseveltiano in relazione alla Depressione si veda T. BONAZZI, M. VAUDAGNA (a cura di), *Ripensare Roosevelt*, Milano 1986.

40 Su questo cfr. R. BRANCA, *Società e scuola negli Stati Uniti*, Roma, Ministero della pubblica istruzione – Cineteca autonoma, 1956. Remo Branca era molto interessato alla cinematografia educativa in ragione della sua attività: fu infatti direttore della Cineteca del Ministero della pubblica istruzione, costituita nel 1952.

41 R.T. HOLT, R.W. VAN DE VELDE, *Strategic Psychological Operations and American Foreign Policy*, University of Chicago Press, Chicago 1960, pp. 173-174.

42 AFLE, FLE, sez. I.3, 1949, *Hoffman Paul. The Marshall Plan – Its Progress and Its Problems*.

43 Su Paul Gray Hoffman (1891-1974) si vedano i cenni biografici di Hoffman, C. MAIER (a cura di), *The Marshall Plan and Germany*, Berg Press, Oxford 1991, p. 16; A.S. MILWARD, *The Reconstruction of Western Europe, 1945-51*, University of California Press, Berkeley 1984, p. 60; E. ORTONA, *The Historical Context: Design and Operation of the Marshall Plan*, in D.W. ELLWOOD (a cura di), *The Marshall Plan Forty Years After: Lessons for the International System Today*, Bologna 1988, p.p. 17-23.

L'Italia si era limitata ad attingere dai fondi per importare materie prime. L'America, a questo punto, voleva di più, aspirava ad orientare l'economia italiana secondo i propri modelli di sviluppo. L'Europa, ancora malconcia e fragile, era un potenziale mercato, e poteva diventare un immenso sbocco per i prodotti industriali americani, ma era un traguardo molto difficile per l'Italia. Afferma lo storico Sergio Romano:

«Noi avevamo una pluralità di difficoltà e di crisi, anzitutto, un'amministrazione non in grado di gestire la cosa pubblica, per così dire. Industrie dissestate: molte di esse hanno avuto il loro patrimonio industriale eliminato dalla guerra. Debbo dire, non furono giusti gli americani, non capirono quali erano le difficoltà italiane. Per esempio, non capirono che, prima ancora di mettersi a riparare al loro patrimonio industriale distrutto, gli italiani avevano dei problemi di sopravvivenza: ad un certo punto, furono dirottate delle navi argentine verso l'Italia piene di grano, perché altrimenti si rischiava di non mangiare due volte al giorno. Io credo che gli americani quello non riuscirono a capirlo: furono troppo dogmatici e troppo severi»<sup>44</sup>.

Nonostante i segni di ripresa, l'Italia soffriva di gravi problemi sociali: il 1949 fu un anno di duri scontri. Con l'episodio di Isola Liri in provincia di Frosinone, iniziò un ciclo di lotte operaie che scatenò una repressione durissima: 17 lavoratori furono uccisi e 14.000 arrestati solo nel 1949. Per fermare l'emorragia della disoccupazione, venne istituito il fondo di solidarietà nazionale. Persino il Presidente della Repubblica in carica, Luigi Einaudi, contribuì con un'offerta di 16.000 lire, pari alla metà di uno stipendio di un operaio in un anno.

Ma non bastò, come non bastò spingere per l'emigrazione di massa, sponsorizzata dal governo anche per allentare le tensioni sociali. Ci voleva un intervento strutturato e organico, ci voleva un piano.

Al ministero del lavoro sedeva un professore di economia della Cattolica di Milano, Amintore Fanfani: veniva dalle fila più a sinistra della corrente politica della Democrazia Cristiana, la corrente di Giuseppe Dossetti, che si batteva per uno stato sociale che agevolasse gli strati più poveri della popolazione.

Negli anni del dopoguerra, erano tantissimi gli italiani assillati dalla

---

44 M. BASILE, T. PELLEGRINI, *Correva l'anno: 1949 – L'Italia nel Patto Atlantico*, RAI 2013.

disoccupazione e dalla carenza degli alloggi. Per tentare di risolvere entrambi i problemi, Fanfani puntò sull'edilizia: «più case uguale più occupazione» era il ragionamento del ministro. Dopo un iter di otto mesi, il 28 febbraio 1949, venne approvato il suo progetto di legge per la costruzione di case popolari: fu il cosiddetto “Piano casa”. Quattro mesi più tardi a Colleferro, in provincia di Roma, venne inaugurato il primo cantiere.

«Per l'assegnazione degli alloggi, si segue il criterio delle effettive necessità familiari. Tra i vari concorrenti vengono stabilite graduatorie in base a precise valutazioni: per esempio, i lavoratori che abitano in baracche, grotte, cantine e dormitori hanno diritto a quattro punti; per quelli che dividono gli alloggi con altre famiglie o occupano alloggi insufficienti, quattro punti; per chi abita lontano dal luogo di lavoro e impiega più di due ore in ogni trasferimento, punti tre; chi deve abbandonare l'alloggio per disposizione delle autorità competenti, ha diritto a tre punti; chi vive in abitazioni anti-igieniche ha diritto a due punti; con un'anzianità da sei a nove anni si ha diritto a due punti; con più di nove anni di anzianità, tre punti; le famiglie composte da due o tre persone hanno un punto; con quattro o cinque persone, due punti; con sei o sette persone, tre punti; se a breve scadenza la famiglia si allargherà per una nascita o un matrimonio, ancora un punto; chi ottiene il punteggio più alto ha la casa»<sup>45</sup>.

Attraverso le vicende di due giovani nel film di fiction *Le case degli Italiani* di Vittorio Sala del 1956, si parla del *Piano Fanfani* per la casa:

«Fino ad oggi 150.000 famiglie hanno già ottenuto un alloggio, ma il Parlamento all'unanimità ha prorogato per altri sette anni il *Piano Fanfani*. Ecco in grafico per ogni provincia a tutto oggi la densità delle costruzioni *INA Casa*: al termine della gestione saranno costruite 340.000 case, una città grande come Milano, sparsa in tutta Italia»<sup>46</sup>.

Alla fine, nei 14 anni di durata del piano, furono costruiti 350.000 alloggi e furono 40.000 gli operai impiegati ogni anno. Con il “Piano Casa” a pieno regime, fu assegnata ogni settimana una casa a circa 560 famiglie italiane. Il punto di forza della legge era un originale sistema di finanziamento: a mettere i soldi era lo Stato

---

45 Cit. documentario dal titolo *La casa per tutti* in *Le case degli italiani*, regia di Vittorio Sala, Istituto Nazionale Luce 1956, in *Fondo USIS*, Archivio centrale dello Stato.

46 *Le case degli italiani*, regia di Vittorio Sala, cit.

attraverso l'INA, l'Istituto Nazionale Assicurazioni. Ma non solo: partecipavano anche i datori di lavoro e i lavoratori dipendenti, attraverso una parte della tredicesima mensilità<sup>47</sup>.

Ma una politica di interventi in campo sociale non era certamente una priorità per il governo americano, come rivela lo storico Sergio Romano:

«Loro pensavano che occorresse soprattutto creare industrie, creare prodotto industriale, creare importazioni ed esportazioni, ritenevano che quello fosse il segreto per la ricostruzione dell'Europa. Addirittura il Piano Marshall prevedeva che certi aiuti dell'America venissero pagati in prodotti e questi prodotti venissero messi gratuitamente a disposizione di altri Paesi beneficiari del Piano Marshall. La filosofia era quella dello scambio e con la costruzione di case lo scambio si può fare relativamente poco»<sup>48</sup>.

Si tratta, in ogni caso, del primo grande programma di costruzione avviato in Italia: urbanistico, sociale e morale. Molte famiglie, fino a quel momento costrette dalla guerra a vivere in cantine, in sottoscala e perfino in grotte, potevano finalmente tornare a vivere in una casa.

«Siamo alle Terme di Caracalla, in una delle più suggestive zone archeologiche di Roma. Gli operai del Comune stanno murando alcune grotte che per sette anni servirono da abitazioni ai cosiddetti “cavernicoli”: coloro che vivevano in questi tuguri hanno ora una casa confortevole. Fino ad ora di caverne ne sono state chiuse molte, ma non crediate che non ce ne siano più. Ecco per esempio, sempre a Caracalla, la grotta 045, sì, proprio così, 045, perché agli effetti anagrafici il numero civico degli alloggi abusivi è preceduto da uno zero: ci vive il manovale Vincenzo Toviani insieme con la moglie e i due figli. Questa famiglia oggi è in attesa di una visita importante, la stessa visita che attendono con ansia tutte le famiglie che abitano ancora nelle caverne o nei baraccamenti della periferia»<sup>49</sup>.

Scopo principale dei progetti avviati nel primo anno dell'ERP fu l'assorbimento della disoccupazione attraverso l'avvio di massicci d'investimenti mirato alla

---

47 Si vedano P. DI BIAGI, *La grande ricostruzione*, Saggi, Storia e scienze sociali, Corriere della Sera, 2001; M. GUCCIONE, M.M. SEGARRA LAGUNES, R. VITTORINI, *Guida ai quartieri romani INA Casa*, Gamgemi, Roma 2002.

48 M. BASILE, T. PELLEGRINI, *Correva l'anno: 1949 – L'Italia nel Patto Atlantico*, RAI 2013.

49 *045: ricostruzione edilizia*, regia di Vittorio Sala, Istituto Nazionale Luce 1952.

ricostruzione del patrimonio pubblico. Promuovere e regolare questo processo, specialmente nel campo dell'agricoltura, era necessario per assicurare il più rapido sviluppo del reddito complessivo e l'impiego di quantità crescenti di lavoratori. Così, il 28 per cento del fondo dell'ERP fu destinato alla bonifica agricola, il 35,6 al ripristino dei trasporti ferroviari, il 14 al ministero del Lavoro per l'attuazione del “Piano Fanfani case”<sup>50</sup>, l'8 per cento ai lavori pubblici, il 6 per cento al ripristino della flotta mercantile, il 5,2 a titolo di finanziamento per imprese di “particolare interesse nazionale” e il 3,2 alle strutture turistiche danneggiate dalla guerra<sup>51</sup>.

L'apporto che il fondo di contropartita garantiva al programma di investimenti, dunque, non deve essere considerato disgiunto da altre forme di collaborazione internazionale parallele all'ERP, cioè gli aiuti merceologici, a cui il fondo era direttamente collegato, e le cessioni temporanee agli investitori privati americani. Tale rete di legami testimonia il complesso di elementi all'interno del quale l'economia nazionale si trovava dalla fine del 1948. In concreto, nessun settore economico era sottratto alla possibilità di avere sostegno dagli Stati Uniti e ciò rendeva non più rimandabile un severo sforzo di coordinamento. L'influenza dell'ERP, tuttavia, era vissuta dall'amministrazione italiana non come un'imposizione, ma come una sollecitazione all'elaborazione di un nuovo modello di sviluppo.

---

50 P. DI BIAGI (a cura di), *La grande ricostruzione. Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli Editore, Roma 2001.

51 M. CAMPUS, *L'Italia, gli Stati Uniti e il Piano Marshall*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 101-102.

## PARTE PRIMA, PARAGRAFO TERZO

### “L'AMICO AMERICANO”: IL FONDO USIS E LA PROPAGANDA DEL PIANO MARSHALL

#### 1.3 IL FONDO USIS E IL DILEMMA TRIESTE

«[...] Sul vasto piazzale, poco discosto dalla cattedrale, si erge il maestoso gruppo bronzeo che ricorda il sacrificio dei volontari triestini nella guerra di redenzione. Ma non a loro soltanto sarà rivolto tra poco l'omaggio delle autorità: tutti i caduti per la patria vengono onorati nell'austero rito in cui sono affratellati quanti hanno dato la vita per l'italianità di queste terre. Qua sù, sul colle di San Giusto, che in breve spazio tante memorie aduna, a cospetto del mare e del monte fra cui Trieste è racchiusa, non si può non avvertire il fascino augusto che emana da certi luoghi segnati dalla storia. E mentre corone d'alloro vengono poste alla base del monumento, tutti i presenti si raccolgono nei ricordi: si rievocano giornate di passione e sacrificio, si rinsaldano propositi di amor patrio e di civile impegno. Un istante pieno di solenne e commossa solennità in questo luogo consacrato da tanti simboli di fede e di storia»<sup>52</sup>.

Fin dal suo primo installarsi nella Zona A della Venezia Giulia il 12 giugno 1945, in seguito all'accordo di Belgrado fra il presidente jugoslavo Tito e il maresciallo inglese Alexander (Comandante supremo nel Mediterraneo), il Governo Militare delle forze Alleate (GMA) intendeva “rappresentare” la risposta al tentativo jugoslavo di presa del potere sull'intera Venezia Giulia, progettato nella tarda estate del 1944 e concretizzatosi durante l'occupazione militare jugoslava del maggio 1945<sup>53</sup>.

Nel luglio 1946, durante la seconda sessione del Consiglio dei ministri degli esteri,

---

52 FONDO USIS, *Vita Triestina n.2: Trieste 1954-64*, diretto da S. NICOLOSI, Commissariato del governo nella Regione Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1964.

53 Si veda G. VALDEVIT, *Simmetrie e regole del gioco. Inghilterra, Stati Uniti, Jugoslavia e la crisi di maggio 1945* in *La crisi di Trieste, maggio-giugno 1945. Una revisione storiografica*, Trieste, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli-Venezia Giulia, 1995 (Quaderni, 9). Quanto al contesto nel quale collocare le vicende triestine, G. VALDEVIT, *La questione di Trieste 1941-1954. Politica internazionale e contesto locale*, Milano, Franco Angeli, 1986; G. VALDEVIT, *Il dilemma Trieste. Guerra e dopoguerra in uno scenario europeo*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana – Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli-Venezia Giulia, 1999, cap. 5; G. VALDEVIT, *La labour policy del Governo Militare Alleato (1945-1954)*, in *Anche l'uomo doveva essere di ferro... Classe e movimento operaio a Trieste nel secondo dopoguerra*, a cura di L. GANAPINI, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 245-279.

si raggiunse a Parigi l'accordo sulla costituzione del Territorio libero di Trieste (TLT), che sarebbe dovuto diventare una sorta di area grigia fra due parti d'Europa che si stavano dividendo. La nuova entità territoriale, che avrebbe dovuto abbracciare una piccola area di confine fra Italia e Jugoslavia avendo al centro Trieste, fu concepita come estrema propaggine della Grande alleanza di guerra. Sussistendo l'esigenza di creare una situazione di stabilità europea e dello stesso TLT, Stati Uniti e Inghilterra non si affidarono più al negoziato, alla ricerca di soluzioni di compromesso.

Da allora, la stabilità era continuamente messa in discussione dalla minaccia costituita dal Partito comunista e dietro ad esso, in successione, dalla Jugoslavia e dall'Unione Sovietica. Fu lo schema della *domino theory*, che dall'estate 1947 motivò la presenza alleata nella Zona A. Esso individuava una serie di fenomeni in corso, che percepiva come *challenge*: infiltrazione, penetrazione, indebolimento delle forze locali di resistenza (il Governo Militare Alleato, il GMA, fu una di queste) allo scopo di creare instabilità e insicurezza. Ad esso si contrappose il *response*: secondo il messaggio simbolico con il quale la teoria si manifesta, si trattava di togliere le mele marce dal barile affinché non contaminassero quelle sane, creare “situazioni di forza” e rafforzare i deterrenti alla minaccia comunista<sup>54</sup>. Fu un confronto a tutto campo fra un potere, che iniziava ad installarsi, e un contropotere, fra una promessa di democrazia e pluralismo e una ostinata resistenza ad essa che si richiama al modello comunista: questo il contesto nel quale Trieste fu rapidamente inserita, il contesto della guerra fredda.

In particolare, il comando militare anglo-americano si trovò di fronte una struttura di governo locale, il Consiglio di liberazione di Trieste, eretto nella seconda metà di maggio del 1945 e integrato nel sistema di potere jugoslavo dei comitati di liberazione nazionale (i cosiddetti poteri popolari). Il rapido smantellamento di tutto quanto, espressione di tali poteri (il tribunale del popolo, la guardia del popolo, e così via), fu il primo provvedimento dell'amministrazione militare anglo-americana.

---

<sup>54</sup> Per quanto riguarda queste linee di fondo della politica estera americana nell'immediato dopoguerra, F. NINKOVICH, *Modernity and Power: A History of the Domino Theory in the Twentieth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, capp. 5 e 6 e J. L. GADDIS, *We Now Know, Rethinking Cold War History*, Oxford, Oxford University Press, 1997, cap. 2 e P. LEFFLER, *A Preponderance of Power: National Security, the Truman Administration and the Cold War*, Stanford, Stanford University Press, 1992, il quale però insiste su un “eccesso di reazione” da parte americana alle sfide sovietiche.

Ciò nonostante, fu netta la percezione che la presenza del partito comunista in loco – il Partito comunista della Regione Giulia, un partito sotto il ferreo controllo sloveno – fosse molto più che una fonte di resistenza alle iniziative volte ad affermare il controllo alleato sulla Zona A. Il mantenimento di un contropotere fu infatti la prospettiva alla quale esso rimane tenacemente attaccato, manifestandosi in vari modi: la difesa ad oltranza di tutto ciò che riuscì a controllare dopo l'insurrezione (la scuola, l'informazione, la piazza soprattutto), il continuo ricorso alla mobilitazione sociale, della classe operaia in particolare, la creazione di apparati clandestini.

Si trattò di una sfida che venne prontamente colta: infatti, il GMA, appena insediato, avvertì subito l'esigenza di progetti di destabilizzazione dell'apparato di governo e di infiltrazione al suo interno, nonché la presenza di strutture clandestine, nelle mani delle quali giravano armi che non furono consegnate all'atto della smobilitazione.

Particolare strategia della struttura di governo gestita dagli anglo-americani nel TLT fu la costituzione di organi competenti per la gestione di una sezione cinematografica, dotati quindi di speciali attribuzioni nel campo della divulgazione di notizie di carattere propagandistico. L'amministrazione militare e civile della zona A era presieduta da un comandante di zona, nella cui carica si susseguirono nel tempo alti ufficiali americani e britannici: questi presiedeva il comando, *Headquarters*, dello *Allied Military Government* della British-United States Zone del Free Territory of Trieste. Da tale organo dipendevano alcune direzioni generali cui erano sottoposti uffici competenti in tutti i possibili rami dell'amministrazione civile: Direzione degli affari civili, Direzione degli affari interni, Direzione delle finanze e dell'economia<sup>55</sup>.

Questi uffici erano diretti da ufficiali anglo-americani ed erano composti da personale misto, sia militare alleato, che reclutato in zona fra la popolazione di lingua italiana o slovena. Fra gli uffici dipendenti dalla Direzione affari civili ci fu quello dell'informazione e relazioni pubbliche (*Allied Information Service*), diretto da un *Public Affairs Officer*, che, all'inizio degli anni Cinquanta, faceva pure capo allo *United States Information Service (USIS)* di Trieste.

---

<sup>55</sup> D. DE CASTRO, *La questione di Trieste – La questione politica e diplomatica dal 1943 al 1954*, vol. II, Edizioni LINT, 1981, pp. 234-235.

L'USIS di Trieste, pur dipendendo dal locale Consolato americano, veniva sostenuto finanziariamente dal GMA con un budget di oltre 50.000 dollari all'anno. Era dotato di personale sia americano che reclutato in loco. Aveva il compito di gestire un'articolata gamma di attività di natura propagandistica diretta non solo ad illustrare la realtà politico-economica americana, ma soprattutto a contrastare l'ideologia comunista e, in generale, ma con minor decisione, tutte le ideologie antidemocratiche e dittatoriali<sup>56</sup>. Per la trasmissione di propri programmi radiofonici, l'USIS si serviva, innanzitutto, delle emittenti Radio Trieste I e Radio Trieste II, con stazioni in lingua italiana e lingua slovena, che coprivano un vasto territorio di ascolto, comprendente da una parte l'Italia settentrionale e centrale e la costa occidentale adriatica fino alla Puglia, dall'altra tutta la Slovenia, parte della Croazia, l'Istria e la costa della Dalmazia. Avevano luogo anche collegamenti regolari con i programmi radiofonici della RAI. Nei primi anni Cinquanta facevano capo alle trasmissioni radiofoniche quattro funzionari alleati (tre britannici e uno americano) coadiuvati da uno svizzero, oltre a 133 impiegati locali (105 italiani e 28 sloveni)<sup>57</sup>, considerati dipendenti RAI, che lavoravano a Radio Trieste.

Oltre all'importantissimo strumento della propaganda radiofonica, l'USIS esercitava la propria attività con mezzi diversi, diretti soprattutto all'opinione pubblica triestina. Organizzava mostre con l'esposizione di pannelli in edifici aperti al pubblico a Trieste e nelle limitrofe località di Muggia e Aurisina (zona A), oltre che nell'adiacente provincia italiana di Gorizia. Sui pannelli venivano affisse fotografie soprattutto di argomento anticomunista.

«Nel quartiere fieristico Montebello viene successivamente aperta la mostra 1954/1964, documentazione di un decennio di lavoro dal ritorno dell'Italia a Trieste. È lo stesso ministro Spagnoli ad inaugurare la rassegna. Un gigantesco pannello mobile reca due riproduzioni fotografiche che di continuo si scompongono e ricompongono ruotando su se stesse. Una di esse appartiene ormai alla storia della città: è la cella istantanea che documenta l'apoteosi del 4 novembre 1954, a pochi giorni dell'arrivo dei soldati d'Italia. Dall'atrio, il ministro, accompagnato

---

<sup>56</sup> G. CHICCO, *Istituzioni diplomatiche statunitensi. Le finalità e le attività della Public Diplomacy ed i fatti del 1953 a Trieste*, Trieste, Lega nazionale, 1992, pp. 29-38.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 34-35.

da un folto seguito di personalità, entra nella prima sala: qui gli vengono illustrati i criteri generali dell'esposizione nella quale si è voluto ricreare una succinta visione complessiva di tutto quanto è stato fatto a Trieste in un decennio sia dagli enti pubblici che dalle aziende private grazie anche alla preziosa collaborazione del Commissariato del governo. È un'imponentissima mole di opere e di attività nei più svariati settori economico, civile e sociale. In una successione di vetrinette, plastici, riproduzioni fotografiche, grafici, scorre sotto gli occhi dei visitatori il panorama delle attività economiche e delle iniziative sociali realizzate in questo periodo: il turismo e la scuola, gli stabilimenti industriali e le comunicazioni stradali e ferroviarie, il porto e i cantieri. È la testimonianza di uno sforzo quanto mai impegnativo, volto a porre l'economia triestina su nuove basi a rinnovarne strutture e carattere, secondo le mutate esigenze dei tempi [...]»<sup>58</sup>.

L'USIS aveva inoltre un Servizio stampa che diffondeva pubblicazioni propagandistiche e un proprio giornale con cadenza bisettimanale, *La Tribuna dei lavoratori*. Seguiva anche puntigliosamente gli articoli di argomento politico in lingua italiana e slovena pubblicati nei giornali locali, sottoponendoli ad attento esame e critica. Il frutto di tale lavoro era costituito da una rassegna stampa giornaliera, *Daily Press Review*. L'USIS teneva pure aperta a Trieste una sala di lettura dove venivano dati in consultazione i libri della sua biblioteca, presso le cui strutture venivano organizzate manifestazioni culturali diverse, quali conferenze, programmi musicali, corsi di lingua inglese.

L'USIS gestiva anche una propria sezione cinematografica con una cineteca messa a disposizione dallo *Allied Information Service* del GMA. All'inizio degli anni Cinquanta, la cineteca era ricca di circa 500 film. Il servizio di proiezione era dotato di numerosi proiettori e di schermi smontabili: un magnetofono serviva per il doppiaggio in italiano dei filmati con sonoro originale in lingua inglese, al momento della proiezione in pubblico. Le proiezioni, specialmente in periodo estivo, fruendo del supporto di tre unità mobili, erano quanto mai frequenti a Trieste, Gorizia e nelle località minori del territorio. I film venivano anche concessi in prestito a enti privati o organizzazioni religiose. In modo particolare, i filmati furono diffusi nei quartieri operai della città e nei campi profughi. Per la realizzazione di tutta questa fitta attività

---

58 FONDO USIS, *Vita Triestina n.2: Trieste 1954-64*, diretto da S. NICOLOSI, Commissariato del governo nella Regione Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1964.

operavano, fianco a fianco, dipendenti dell'USIS e personale tecnico ingaggiato dal GMA<sup>59</sup>. In conformità ai compiti dell'USIS e in rispondenza alle intenzioni dello *Allied Information Service*, i filmati avevano carattere propagandistico, come si può riscontrare analizzando le bobine.

Nel 1952, in vista di una vicina attribuzione della Zona A del TLT all'Italia, furono avviati dal GMA, in accordo con il governo italiano, alcuni provvedimenti di carattere istituzionale, atti ad introdurre una concreta e sostanziosa compartecipazione italiana all'amministrazione della zona anglo-americana del TLT. Fu allora creata una Direzione superiore dell'amministrazione, diretta da un prefetto italiano e quindi dipendente dal Ministero dell'interno, che faceva da tramite ravvicinato fra l'amministrazione anglo-americana e il governo italiano<sup>60</sup>. Tale Direzione assunse gran parte delle competenze civili fino allora gestite dal GMA, cui rimasero soltanto gli affari legali, la pubblica sicurezza, le poste e telecomunicazioni, le attività portuali, le informazioni pubbliche.

Con il ritorno dell'amministrazione italiana, il 26 ottobre 1954 fu costituito a Trieste un Commissariato generale del governo per il territorio di Trieste, che entrò in attività il successivo 29 ottobre.

«26 ottobre 1964, dieci anni da quando Trieste è ritornata in seno alla madrepatria: la gioia di quel giorno non potrà mai cancellare nel ricordo dei triestini il ricordo dei sacrifici e le lacrime dei tragici lutti. Dieci anni di lavoro, di ricostruzione, di progresso, ma anche di speranze non realizzate [...]»<sup>61</sup>.

Fu con il riconoscimento dell'istituto regionale e, in particolare, con la formazione della Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia nel 1963, che venne a configurarsi

---

59 G. CHICCO, *Istituzioni diplomatiche statunitensi. Le finalità e le attività della Public Diplomacy ed i fatti del 1953 a Trieste*, Trieste, Lega nazionale, 1992, pp. 35-36.

60 D. DE CASTRO, *La questione di Trieste – La questione politica e diplomatica dal 1943 al 1954*, vol. II, Edizioni LINT, 1981, p. 235. È qui, peraltro da notare che, come risulta anche dalla consultazione del fondo *Prefettura*, conservato dall'Archivio di Stato di Trieste, un ufficio di Prefettura, privo però della presenza al vertice di un prefetto italiano e quindi non dipendente dal Ministero dell'interno di Roma, bensì dal Governo militare alleato di Trieste, continuò a funzionare nella città giuliana durante il periodo del TLT, esplicando mansioni di basso livello amministrativo, alle dipendenze dirette del citato GMA, si veda *Archivio di Stato di Trieste*, in MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI, UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI, *Guida generale degli Archivi di Stati italiani*, IV, Roma 1994, pp. 782-783.

61 FONDO USIS, *Vita Triestina n.2: Trieste 1954-64*, diretto da S. NICOLOSI, Commissariato del governo nella Regione Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1964.

invece l'odierno ufficio del Commissariato del governo nella Regione Friuli-Venezia Giulia, con funzioni di controllo sull'attività, anche legiferante, dell'ente Regione<sup>62</sup>.

Non deve quindi sorprendere se alcuni fra i filmati riguardanti Trieste, presenti nel fondo cinematografico USIS, risultino prodotti negli anni Cinquanta dal Commissariato generale del governo per il territorio di Trieste, Ufficio spettacoli (o Servizi stampa e informazioni). Fu infatti tale ufficio ad ereditare competenze e strutture tecniche dell'ormai soppresso Allied Information Service, e con esse pure la cineteca dell'USIS, gestita a fini propagandistici da quell'ufficio del GMA di Trieste.

Il fatto che il Commissariato generale del governo per il territorio di Trieste abbia proseguito, in un momento di perdurante tensione politica, l'attività in campo cinematografico dell'omologo ufficio alleato, spiega anche l'incremento del numero dei film fino al 1965. È logico che poi l'Ufficio stampa del Commissariato del governo della Regione Friuli-Venezia Giulia sia divenuto il diretto erede dei Servizi stampa e informazioni del Commissariato generale del governo per il territorio di Trieste.

Con lo stemperarsi negli anni della funzione propagandistica e il subentrare di una situazione istituzionale uniforme a quella nazionale italiana, i vecchi compiti e le strutture, perduta la loro funzione originaria, non ebbero più seguito, e il materiale della cineteca rimase inutilizzato e messo da parte, come semplice ricordo di una non ben identificata attività del Governo militare alleato negli anni della Guerra Fredda, in una città quale Trieste, che aveva costituito fino al 1954 uno degli ultimi baluardi della presenza organizzata anglo-americana in una delle zone strategicamente più cruciali e significative dell'Europa.

«[...] Tornano alla mente le parole del commissario di governo della Regione Friuli-Venezia Giulia, Prefetto Mazza: “In questi anni di duro lavoro, la città ha dato prova di vitalità, di fiducia, di ferma volontà di rinascita. Trieste non è soltanto ideale bandiera di italianità e un simbolo di spiritualità, ma anche un operoso centro di vita industriale e commerciale. Tuttavia molto rimane ancora da fare e Trieste conta sulla comprensione e solidarietà degli italiani, perché questa è la parte d'Italia dove esiste un maggiore impegno morale per la nazione e dov'è più sentita dai cittadini

---

<sup>62</sup> *Archivio di Stato di Trieste*, in MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI, UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI, *Guida generale degli Archivi di Stati italiani*, IV, Roma 1994, p. 782.

l'esigenza che quest'impegno morale venga rispettato»<sup>63</sup>.

Quanto ad una valutazione complessiva del Piano Marshall a Trieste, si deve riconoscere che l'impegno finanziario sostenuto dall'ECA e dal governo italiano è stato ingente. Alla Zona A sono affluite merci per un valore totale pari a 37,5 milioni di dollari (su un totale di 11,5 miliardi) e la quota pro capite è stata all'incirca quadrupla rispetto a quella italiana. Il piano ha coperto il 57% dei finanziamenti diretti all'industria triestina: di questi più di tre quarti sono andati a favore della cantieristica, che nel 1950 si avvicinò ai livelli di produzione prebellica. Fra il 1949 e il 1953, vennero impostate e varate 55 navi per complessive 170.000 tonnellate di stazza lorda, 100.000 delle quali rientrano nell'ERP. Eppure, anche a conclusione del Piano Marshall, il numero dei disoccupati non scende sotto le 15.000 unità, tanto che già nel 1952 gli esponenti della piccola e media impresa chiesero che il governo italiano riconoscesse alla Zona A lo status di area depresso, come avvenne per altre parti del territorio nazionale, fra le quali anche la vicina provincia di Gorizia<sup>64</sup>.

“Curioso” il fatto che nel 2013, a tanti anni di distanza, un gruppo di indipendentisti triestini rivendichino “l'illegittimità” del Trattato di Osimo con il quale il 10 novembre del 1975 l'Italia avrebbe imposto la propria sovranità su Trieste e la Zona A, chiedendo la riattivazione del Territorio Libero di Trieste. Dichiarò Stefano Feluga, il presidente di “Trieste Libera” in un'intervista al *Quotidiano indipendente L'Indro*:

«Rispetto al passato austro-ungarico, Trieste ha perso tutto. Prima di tutto, ha perso il ruolo di porto di riferimento del centro Europa. Oltre a ciò, dopo il 1918, in soli due anni 30.000 cittadini “non italiani” lasciarono la città. Il fatto di diventare italiana è stata una catastrofe per la città, non sono l'unico a dirlo. Recentemente, anche Paolo Rumiz ha condannato il baratro in cui è precipitata la nostra città, sostenendo che, testualmente, “la Trieste del 1913 fosse più progredita di quella attuale”. [...] Per la Zona B la situazione è molto diversa. Dal 1954 ad oggi la Storia ha imposto

---

63 FONDO USIS, *Vita Triestina n.2: Trieste 1954-64*, diretto da S. NICOLOSI, Commissariato del governo nella Regione Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1964.

64 Si veda F. BEDNARZ, *Crisi economica e governo della società*, in L. GANAPINI (a cura di), *Anche l'uomo doveva essere di ferro. Classe e movimento operaio a Trieste nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli, Milano 1986, pp. 303 e seguenti.

direzioni divergenti tra le due parti. La Zona B, sotto l'amministrazione Jugoslava, poi slovena e croata, non ha dovuto subire le nefaste invasioni di paralizzanti personaggi legati alle mafie, come avvenuto per la Zona A [...] Trieste fino al 1918 e poi tra il 1947 ed il 1954 fu lo scalo di tutte le materie di prima necessità non solo per l'Austria, ma anche per la Baviera, l'allora Cecoslovacchia e addirittura per la Svizzera e l'Ungheria. All'Italia, che fece immediatamente perdere i traffici al nostro Porto, fu affidato nel 1954 un mandato amministrativo fiduciario su Trieste ed il suo Territorio. L'autorità portuale italiana ha mandato praticamente in pensione il Porto Vecchio di Trieste, 70 ettari di Zona Franca extra europea ed unico punto franco finanziario di questo continente, senza contare gli altri quattro punti franchi del Porto Libero della città. Una follia, dal punto di vista economico. [...] Quindi l'Italia ha fallito, Roma non ha nessun interesse a valorizzare Trieste ed il suo Porto, conquistato proprio per essere annichilito. Se le cose stanno così, togliamo l'amministrazione del nostro Territorio all'Italia e ridiamola all'unico Stato in grado, per consolidate ragioni pratiche e storiche, di ridare vita a Trieste: l'Austria»<sup>65</sup>.

Dichiarazioni importanti che rivelano non solo la peculiarità del Piano Marshall a Trieste, in considerazione della storia particolare del territorio, ma anche i problemi politici, economici e sociali sopravvissuti alla Secondo Conflitto Mondiale, ultime “eredità” della logorante Guerra Fredda.

---

65 R. TOE', *Trieste italiana, un equivoco geopolitico*, *Quotidiano Indipendente L'Indro*, numero di martedì 6 Agosto 2013, Torino 2013.

## PARTE SECONDA, PARAGRAFO PRIMO

### “L'AMICO AMERICANO”: IL FONDO USIS E LA PROPAGANDA DEL PIANO MARSHALL

#### 2.1 CINEGIORNALI E INFORMAZIONI NEGLI ANNI CINQUANTA

Il fondo dello United States Information Service (USIS) era costituito originariamente dall'USIS di Trieste, incrementato successivamente da altre pellicole prodotte fino all'inizio degli anni Sessanta. Con il ritorno dell'amministrazione italiana a Trieste, la sua gestione passò al Commissariato del Governo per il territorio di Trieste, costituito il 26 ottobre 1954 ed entrato in attività il successivo 29 ottobre.

Il nucleo più consistente di film viene alla Presidenza del Consiglio dei ministri, che iniziò a produrre film nel 1952<sup>66</sup>, a un anno circa dalla costituzione del Centro di documentazione presso il Servizio informazioni, dove confluirono compiti prima attribuiti al Ministero della cultura popolare, soppresso nel 1957<sup>67</sup>. Riguardo ai materiali audiovisivi, il compito del Centro di documentazione era quello di seguire la produzione dei documentari di volta in volta commissionati e controllare che fossero rispettati un certo standard di qualità e un certo impegno nella realizzazione, mediante l'affidamento a registi esperti di questo tipo di produzione. Tra il 1951 e il 1967 furono prodotti 197 cortometraggi. Negli anni 1953-54 iniziò una stretta collaborazione tra il Centro di documentazione e l'Agenzia di informazione statunitense, l'USIA, concretizzatasi con lo scambio di materiali cinematografici. Un'iniziativa comune di una certa spettacolarità fu l'avvio, nel 1952, del progetto “Il treno della rinascita”, che prevedeva l'uso di un treno di otto vagoni, messo a

<sup>66</sup> La produzione della Presidenza del Consiglio dei ministri subì un forte calo alla fine degli anni Cinquanta, anche perché iniziava a farsi sentire la concorrenza delle sale televisive aperte in molti esercizi pubblici: alla fine del 1966, comunque, erano stati prodotti 250 documentari. Per quanto riguarda la distribuzione in Italia e all'estero di copie di documentari, se fino al 1960 la media si era mantenuta intorno ai 500 documentari ogni anno, negli anni successivi vennero raggiunte punte anche di 1000, come nel 1964. Dal 1960 ebbe un discreto incremento anche il settore delle pubblicazioni. Alla metà degli anni Sessanta si concluse anche la storia del Fondo dell'USIS: il documentario più recente, infatti, è “Italiani nel mondo” del 1965, che mostra le realizzazioni dell'industria italiana nei campi dell'edilizia, dell'editoria e in vari settori industriali: l'ufficio dell'USIS di Trieste era stato già definitivamente chiuso nel 1963 e poco dopo dovette evidentemente cessare anche l'attività di distribuzione di materiale audiovisivo da parte dell'Ufficio stampa del Commissariato del governo.

<sup>67</sup> Il Centro viene soppresso con un ordine di servizio del sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei ministri del 19 dicembre 1957 e il Servizio informazioni ne assunse le competenze.

disposizione dal Ministero dei trasporti, per la proiezione nelle vetture di documentari diversi, tutti dedicati alla ricostruzione nazionale: il cortometraggio che sintetizzava meglio il contenuto di tutti gli altri era *Meglio di ieri*, di Romolo Marcellini, prodotto dalla Documento Film e costruito con la tecnica della fiction<sup>68</sup>.

Ben 60 film si riferiscono al Piano Marshall e alcuni di essi non risultano compresi tra quelli conservati presso l'Archivio Nazionale di Washington<sup>69</sup>. Albert Hemsing – che dal 1951 al 1955 diresse a Parigi la Film Unit della Divisione informazione dell'Economic Cooperation Administration (ECA), istituita nel 1948 dal Congresso per portare a compimento il programma di aiuti ERP e sostituita nel 1952 dalla Mutual Security Agency (MSA), che operò per costruire una assistenza militare nella fase in cui si concludeva formalmente l'attività del Piano Marshall e si accentuava la Guerra Fredda, con lo scoppio della guerra di Corea – traccia un quadro sintetico di come fu realizzata la memoria cinematografica nell'ambito del Piano Marshall dal 1948 al 1953<sup>70</sup>, dell'attività della Film Unit, di come fu utilizzata per la diffusione dei film la rete degli uffici USIS in Europa, che fino al 1953 facevano ancora parte del Dipartimento di Stato. Hemsing, quando nel 1987 ebbe l'opportunità di rivedere i film del Piano Marshall, prodotti dalla ECA e dalla MSA, ne ricordava circa 200: da un vecchio catalogo del 1953, ritrovato nella sua cantina, risultarono 180 titoli, del periodo 1948-1953. Al 1994, 125 film di questi 180, erano conservati presso l'Archivio Nazionale di Washington<sup>71</sup>.

Attualmente il Fondo USIS di Trieste è composto da 506 pellicole realizzate in parte negli Stati Uniti e in parte in Italia, fra il 1941 e il 1966, per scopi di propaganda e di informazione, senza però mai perdere una certa vocazione di cinema scientifico, educativo e d'istruzione. La parte relativa al primo nucleo è formata da

---

68 M.A. FRABOTTA, *Il cinegiornalismo governativo degli anni Cinquanta*, in *Propaganda politica e mezzi di comunicazione di massa tra fascismo e democrazia*, a cura di A. MIGNEMI, Editori Gruppo Abele, Novara 1995, p. 210.

69 Tra il 1951 e il 1954 sono stati pubblicati tre cataloghi. Per la filmografia del Piano Marshall si veda il sito web della George C. Marshall Foundation, con sede a Lexington (Virginia).

70 A. HEMSING, *The Marshall Plan's European Film Unit, 1948-1955: A Memoir and Filmography*, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, XIV, 1994, 3, pp. 269-297.

71 Per ulteriori recuperi di film del Piano Marshall, si veda G. TOSATTI, *Propaganda e informazione nell'Italia del secondo dopoguerra: il fondo audiovisivo dell'USIS di Trieste*, in G. BARRERA, G. TOSATTI (a cura di), *United States Information Service. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli Archivi, Roma 2007, pp. 63-86.

documentari, da film di fiction e animazione e, soprattutto, da 33 cinegiornali.

Il cinegiornale, forma di cinema documentario dal taglio giornalistico, organizzata in rassegne di notizie dalla cadenza periodica, in genere settimanale, con intenti di informazione e di cronaca dei maggiori avvenimenti di attualità, veniva proiettato nelle sale cinematografiche prima dell'inizio dello spettacolo, era quindi un "reportage" di durata contenuta. Caratteristica riconoscibile in un cinegiornale tradizionale è l'assenza di interviste e di mezzi-busti e la presenza di filmati, sempre privati dell'audio originale, i quali vengono commentati da una stessa voce fuori campo, introdotti da un fotogramma fisso con il titolo di servizio<sup>72</sup>. Un commento musicale sottolinea il genere di notizia e si protrae in sottofondo per tutta la durata del filmato.

Tra i vari nuclei in cui si può suddividere il fondo USIS sulla base del committente, della produzione e della datazione, dunque, si trovano anche gruppi di cinegiornali:

- una parte, di produzione statunitense, costituita da 33 pellicole di cinegiornali di tre diverse serie: il *Cinegiornale USA*<sup>73</sup>, *Pagine Americane*<sup>74</sup>, *La rivista cinematografica*<sup>75</sup>;
- una parte, di produzione italiana, formata da due numeri della *Settimana INCOM*<sup>76</sup>, e due serie di cinegiornali: *Oggi e domani. Panorama di vita e lavoro della nuova Europa*<sup>77</sup> (33 numeri, prodotta dalla Ovest Film tra il 1945 e il 1957) e *Rassegna mensile d'Europa*<sup>78</sup>, di cui si conservano 9 numeri.

72 <http://it.wikipedia.org/wiki/Cinegiornale>

73 I titoli dei film a cui si fa riferimento sono: [*Cinegiornale n. 41*]; *Cinegiornale USA*; *Cinegiornale USA*; [*Cinegiornale USA n. 13*]; [*Cinegiornale USA n. 22*]; [*Cinerivista n. 24*].

74 I titoli dei film a cui si fa riferimento sono: [*Pagine americane*]; *Pagine americane n. 26*; *Pagine americane n. 28*; *Pagine americane n. 31*; *Pagine americane n.34/News magazine n. 34*; *Pagine americane n. 38*; *Pagine americane n. 40*; *Pagine americane n. 42*; *Pagine americane n. 43*; *Pagine americane n. 44*; *Pagine americane n. 45*; *Pagine americane n. 46*.

75 I titoli dei film a cui si fa riferimento sono: *La rivista cinematografica*; *La rivista cinematografica*; [*La rivista cinematografica*]; *La rivista cinematografica*; *La rivista cinematografica*; *La rivista cinematografica*; *La rivista cinematografica n. 4*; [*La rivista cinematografica n. 8*]; [*La rivista cinematografica n. 12*]; [*La rivista cinematografica n. 15*]; [*La rivista cinematografica n. 19*]; [*La rivista cinematografica n. 20*]; [*La rivista cinematografica n. 21*]; [*La rivista cinematografica n. 37*].

76 I titoli dei film a cui si fa riferimento sono: *La settimana INCOM* [NN. 624 e 626]; *La settimana INCOM n. 2050*.

77 I titoli dei film a cui si fa riferimento sono: *Oggi e domani n. 1*; *Oggi e domani n. 2*; *Oggi e domani n. 3*; *Oggi e domani n. 4*; *Oggi e domani n. 5*; *Oggi e domani n. 6*; *Oggi e domani n. 7*; *Oggi e domani n. 8*; *Oggi e domani n. 9*; *Oggi e domani n. 10*; *Oggi e domani n. 11*; *Oggi e domani n. 12*; *Oggi e domani n. 13*; *Oggi e domani n. 14*; *Oggi e domani n. 16*; *Oggi e domani n. 17*; *Oggi e domani n. 18*; *Oggi e domani n. 19*; *Oggi e domani n. 20*; *Oggi e domani n. 21*; *Oggi e domani n. 23*; *Oggi e domani n. 24*; *Oggi e domani n. 25*; *Oggi e domani n. 26*; *Oggi e domani n. 27*; *Oggi e domani n. 28*; *Oggi e domani n. 29*; *Oggi e domani n. 30*; *Oggi e domani n. 31*; *Oggi e domani n. 32*; *Oggi e domani n. 33*; *Oggi e domani n. 34*; *Oggi e domani n. 35*; *Oggi e domani n. 36*.

78 I titoli dei film a cui si fa riferimento sono: *Rassegna mensile d'Europa, volume I, n. 4*; *Rassegna mensile d'Europa,*

I cinegiornali di produzione statunitense, come molti altri film del fondo USIS, avevano lo scopo di familiarizzare gli europei con:

- la società e le istituzioni americane, come il brano *L'accademia militare degli Stati Uniti* de *La rivista cinematografica*, in cui si parla dell'accademia militare di West Point, fondata da George Washington nel 1802;
- i diversi Stati dell'unione, dalle peculiari caratteristiche geografiche ed economiche, come il brano *Carbone* de *La rivista cinematografica n. 8*, in cui si descrive la vita dei minatori nei bacini carboniferi dei monti Appalachi;
- le tradizioni, come il brano *Festival a Dartmouth* del *Cinegiornale USA n. 22*, in cui si parla dell'annuale festival, ricco di gare di statue di neve e di sport invernali, che fa convergere migliaia di turisti nella città di Dartmouth, nel New Hampshire;
- le città, come il brano *San Francisco* del *Cinegiornale USA n. 13*, in cui si descrive la città di San Francisco in California;
- i monumenti, come il brano *I pittori del Golden Gate* di *Pagine americane*, in cui si racconta del lavoro di due operai addetti alla manutenzione della verniciatura del ponte Golden Gate a San Francisco in California;
- lo sviluppo tecnologico, come il brano *Autobus o treno?* de *La rivista cinematografica*, in cui viene mostrato un nuovo modello di autobus in alluminio, composto da due sezioni e lungo venti metri;
- i sindacati, come il brano *Air hostess* di *Pagine americane n. 46*, in cui si racconta di una giovane ragazza nord americana dei primi anni Cinquanta che, grazie ad un corso per diventare hostess, trova un lavoro;
- i principi che sono alla base della convivenza civile negli Stati Uniti d'America, come il brano *I volontari in ospedale* di *Pagine Americane n. 40*, in cui si parla dell'attività dei volontari in un grande centro oncologico di New York.

Per quanto riguarda la produzione italiana, nei cinegiornali i temi trattati sono i

---

*volume I, n. 5; Rassegna mensile d'Europa 1-2-3, n. 1; Rassegna mensile d'Europa n. 2; Rassegna mensile d'Europa n. 3; Rassegna mensile d'Europa n. 7; Rassegna mensile d'Europa n. 9; Rassegna mensile d'Europa n. 10; Rassegna mensile d'Europa n. 11.*

medesimi riscontrati nei film di produzione statunitense quali:

- la ricostruzione, come nel brano *Architettura moderna* di *Oggi e domani n. 4*, in cui si racconta di come l'architettura moderna, ispirandosi ad una bellezza funzionale, abbia partecipato allo sforzo che l'edilizia civile ha compiuto nel secondo dopoguerra per fornire case agli italiani;
- la produttività, come nel brano *Industrie sul golfo* di *Oggi e domani n. 24*, in cui si descrive la Napoli industrializzata, ben diversa da quella delle cartoline: siderurgia, cementifici, industria farmaceutica, pastifici, meccanica di precisione, manifattura tabacchi, cantieristica;
- i progressi nel mondo industriale e agricolo, come nel brano *L'industria del pomodoro* di *Oggi e domani n. 18*, che illustra tutti i passaggi produttivi del pomodoro nell'industria alimentare in Italia, dalla raccolta all'esportazione dell'inscatolato;
- le reti dei trasporti, come nel brano *Navi all'asciutto* di *Oggi e domani n. 10*, in cui si parla di una nave che, rimpatriata nel porto di Palermo, a qualche anno dalla fine della guerra, ha ripreso in pieno la sua attività;
- le reti delle comunicazioni, come nel brano *Televendere che passione* di *Oggi e domani n. 7*, in cui si mostra una televisione italiana che sta uscendo dalla fase sperimentale;
- le bonifiche, come nel brano *Novità in Puglia* di *Oggi e domani n. 18*, in cui si parla dell'aumentato benessere delle popolazioni di Puglia e Lucania, a quattro anni dall'applicazione della riforma fondiaria, mostrando opere di struttura in agricoltura e urbanistica;
- le bellezze naturali, come nel brano *Ricchezza bianca* di *Oggi e domani n. 14*, in cui viene constatato che la neve, oltre ad attirare un sempre più alto numero di vacanzieri, sciogliendosi, crea energia che dalle centrali idroelettriche si distribuisce nel Paese a beneficio di tutti;
- temi di attualità, ma non apertamente la politica, come nel brano *Le donne e il lavoro* di *Oggi e domani n. 7*, in cui si mostrano come le delegate sindacali provenienti dai cinque continenti affrontano, in un congresso, i problemi legati

alla condizione femminile nel mondo;

- il soggetto è sempre l'Italia come ne *La Settimana INCOM n. 2050*, in cui tramite il racconto della realizzazione dell'EXPO Italia '61, si ripercorrono i momenti più significativi del Risorgimento italiano.

I cinegiornali di produzione americana sono caratterizzati prevalentemente da un intento propagandistico, mentre per quelli italiani si può parlare di un contenuto informativo, ma solo all'apparenza: per esempio, *La Settimana INCOM* riduce la complessa realtà del dopoguerra a un'immagine prevalentemente stereotipata, rivelando un lavoro di ordinamento del reale, funzionale alla resa di un'immagine rampante dell'Italia, un'Italia da rivista illustrata che il cinegiornale sembra sfogliare con curiosità un po' turistica, come scrive Augusto Sainati:

«sostituendo di fatto a un atteggiamento analitico una pratica sostanzialmente mistificatoria che tende più che a documentare a “documentire” il reale»<sup>79</sup>.

I materiali diffusi dall'USIS erano stati prodotti da diversi organismi americani e italiani, ognuno dei quali obbediva a precise finalità, in relazione al mutare della situazione internazionale: con questi documenti, infatti, è possibile studiare i modi con cui una strategia comunicativa aveva affrontato la complessa platea della comunicazione audiovisiva di quel periodo, almeno in Italia, su uno specifico obiettivo politico.

In questi primi anni del secondo dopoguerra, i moduli espressivi non erano molto diversi da quelli utilizzati dal regime fascista, come ha scritto Giampaolo Bernagozzi:

«Il gusto non si è ancora modificato ed è comprensibile quindi il ricorso al testo ridondante, alla musica eroica, all'inquadratura trionfalistica»<sup>80</sup>.

Questi moduli espressivi si possono individuare nella serie di 64 documentari

---

79 A. SAINATI (a cura di), *La Settimana INCOM. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Edizioni Lindau, Torino 2001, p. 13.

80 G. BERNAGOZZI, *Il cinema “corto”. Il documentario nella vita italiana dagli anni Quaranta agli anni Ottanta*, Firenze-Milano, La Casa Usher, 1979, p. 126.

prodotti per conto della Presidenza del Consiglio dei ministri<sup>81</sup>, che riguardano soprattutto i temi dello sviluppo del Paese e della ripresa economica, ma presentano anche profili di istituzioni pubbliche o ritratti di grandi artisti, come Giotto<sup>82</sup>, Borromini<sup>83</sup> e Cellini<sup>84</sup>: sarà soltanto l'avvento della televisione a spingere i documentari “ufficiali” a un sensibile mutamento di stile dei testi e dell'esposizione.

La tradizione del cinegiornale in Italia ha avuto trascorsi importanti ben prima che l'USIS iniziasse la sua opera di propaganda in Europa: il cinegiornale italiano storicamente più importante e significativo è rappresentato senz'altro da quello di regime prodotto dall'Istituto Luce tra il 1927 e il 1945, Il Giornale Luce. Il cinegiornale dell'Istituto Luce segnò il primo intervento diretto di un regime politico sul sistema di informazione cinematografica. L'Istituto, come nella Germania nazista, fu posto alle dirette dipendenze del Capo del Governo, Benito Mussolini<sup>85</sup>:

«[...] All'indomani della Marcia su Roma, Mussolini e il PNF avevano il compito di costruire *L'Uomo Nuovo*. L'Italia era effettivamente un Paese dall'identità ancora incerta e il Regime si proponeva di integrare le masse nei processi politici, ma in modo del tutto antidemocratico: il popolo poteva diventare una forza positiva solo se integrato in una nazione fortemente gerarchizzata e motivato da forti sentimenti di appartenenza alla Nazione. Si questa ragione si doveva giungere all'identificazione del cittadino con lo Stato fascista e quindi alla sua completa realizzazione nello Stato. Il progetto di costruzione dell'Uomo Nuovo si affidava quindi ad una politica culturale fondata su un'articolata produzione di testi e rappresentazioni semiotiche complesse: le manifestazioni del regime fascista, i cinegiornali LUCE (testi multi-stratificati che comprendono linguaggio visuale, lingua orale e lingua scritta) altro non sono che una serie di testi persuasivi»<sup>86</sup>.

81 I titoli dei film a cui si fa riferimento sono: *Acqua per un comune; Ai margini della città; L'Autostrada del Sole; Benvenuto Cellini; Borgate della riforma; Braccia lavoro; Buon viaggio signori viaggiatori; Le case degli italiani; Città di notte; Civiltà del lavoro; Conquiste del sud; Dal Tevere al Liri; Il domani non fa più paura; Fantasia del Borromini; Il genio del marmo; Gente di cantiere; Gente di Liguria; Giorno di festa; Giovedì sera; Ieri e oggi; L'Italia è piccola; Italia in cammino; Italiani nel mondo; Made in Italy; Le Marche; Maremma vecchia e nuova; Meglio di ieri; Mercato comune europeo; Il miracolo del lavoro; La naja; Nell'interesse di tutti; Non siamo lontani; I nostri divertimenti; Nuova terra di lavoro; Nuova vita sul mare; Il nuovo volto delle città italiane; Oggi domenica; Pane quotidiano; Panorami di Sicilia; Panorami giotteschi; Per il loro avvenire; I più begli anni; Un podere in Maremma; Puglia, la terra; Qualcuno pensa a noi; Roma olimpica; Sansovino a Venezia; Sardegna al lavoro; La scuola dei grandi; Il segreto del successo; Specializzazioni del lavoro; Sul nostro azzurro mare; Terra di bonifica; Terra di lavoro; La terra nuova; Tiriamo le somme; Uomini del mare; Valenza città degli orafi; Il viaggio della fiaccola olimpica; Volto d'Italia; 045: ricostruzione edilizia.*

82 Il film a cui si fa riferimento è *Panorami Giotteschi*.

83 Il film a cui si fa riferimento è *Fantasia del Borromini*.

84 Il film a cui si fa riferimento è *Benvenuto Cellini*.

85 D. GARGANI, A. PAGLIARULO, La costituzione semiotica delle ideologie: il caso dei cinegiornali LUCE e INCOM, *Esercizi Filosofici* 6, 2011, pp. 281-298.

86 D. GARGANI, A. PAGLIARULO, La costituzione semiotica delle ideologie, cit., p. 286.

L'apice della diffusione di questo genere di cortometraggio e di informazione si è avuto nel periodo dei grandi totalitarismi del secondo conflitto mondiale: da una lunghezza standard di 300 metri di pellicola 35 mm., per una durata complessiva di proiezione di circa 10 minuti (1 minuto = 28,5 metri), si passò in Italia e in Germania durante la Seconda guerra mondiale a raggiungere pellicole di 600 metri di lunghezza.

Il cinegiornale fascista fu un misto di notizie interne, tutte tese a celebrare il regime e la personalità del suo Duce, e di notizie internazionali generalmente di costume, provenienti per lo più dagli Stati Uniti. Non mancano però gli approfondimenti culturali, trattati in genere in modo non completamente ideologizzato, seguendo quella che fu una certa caratteristica di indipendenza e di autorevolezza dell'Istituto Luce, soprattutto per quanto riguarda l'attenzione all'istruzione e alla formazione. Nel periodo di massimo sforzo bellico, nel 1940, l'Istituto Luce produsse quattro cinegiornali a settimana, con Guido Notari come lettore abituale dei testi, e la proiezione fu resa obbligatoria in tutte le sale dell'Impero: dunque, una tradizione importante in Italia quella del cinegiornale, un mezzo di propaganda utilizzato molto prima dell'entrata in scena della *United States Information Service*.

Dopo il “vuoto” a livello propagandistico e informativo lasciato dalla caduta dei fascismi in Europa, il compito naturale dell'USIS fu quello di creare consenso intorno agli obiettivi della politica estera del governo americano, far conoscere gli Stati Uniti agli europei e sviluppare il rispetto per gli americani e per le loro istituzioni, affinché si potesse confidare nella loro leadership morale. Per quanto riguarda nello specifico l'Italia, Paese appena uscito da venti anni di regime fascista, gli Stati Uniti poterono anche attribuirsi il ruolo di Paese portatore dei valori della democrazia e del progresso economico e sociale.

A proposito del rapporto della propaganda con il potere politico, nel 1922 Walter Lippmann<sup>87</sup>, giornalista statunitense, scrisse il libro *Public Opinion*, dove venne coniato il famigerato concetto di “fabbrica del consenso”:

---

87 [http://it.wikipedia.org/wiki/Walter\\_Lippmann](http://it.wikipedia.org/wiki/Walter_Lippmann)

«Nella maggior parte dei casi, noi non siamo soliti vedere e poi definire. Noi prima definiamo e poi vediamo. In quella gran confusione che è il mondo esterno, noi siamo portati a riconoscere ciò che la nostra cultura ha già definito per noi e tendiamo a percepire ciò che abbiamo riconosciuto nella forma stereotipata per noi dalla nostra cultura [...] Immaginiamo molte cose prima di averne avuto esperienza diretta. E questi preconetti governano profondamente l'intero processo di percezione»<sup>88</sup>.

Lippmann considerava necessari allo sviluppo della moderna “fabbrica del consenso” l'utilizzo delle moderne tecnologie di comunicazione di massa, non solo la parola della carta stampata, ma anche e soprattutto la fotografia e la nuova industria hollywoodiana. Partendo dalle preve analisi della psicologia sociale sul potere dei simboli nella mente delle folle, Lippmann enfatizzava l'importanza dei processi di identificazione nella vita psichica dei ricettori<sup>89</sup>.

Dunque, il compito naturale dell'USIS era quello di creare consenso intorno agli obiettivi della politica estera del governo americano, far conoscere gli Stati Uniti agli europei e sviluppare il rispetto per gli americani e per le loro istituzioni, affinché si potesse confidare nella loro leadership morale. Per quanto riguarda in particolare l'Italia, Paese appena uscito da venti anni di regime fascista, gli Stati Uniti poterono anche attribuirsi il ruolo di Paese portatore dei valori della democrazia e del progresso.

Espressione di questo atteggiamento “didattico-pedagogico” fu la pubblicazione di una rivista in lingua italiana, *Nuovo mondo*, che si giovò anche della collaborazione di giornalisti e scrittori italiani di lunga esperienza<sup>90</sup>: ne uscirono in tutto 16 numeri, tra maggio e ottobre del 1945, con una media di 24 pagine e una tiratura di 150.000 copie. La rivista affrontava soprattutto i temi della guerra e delle situazioni politiche in Italia e in America, nonché il rapporto tra USA e Italia, ma si configurava

---

88 W. LIPPMANN, *Public Opinion. An Important Work on the Theory of Public Opinion in Relation to Traditional Democratic Theory*, New York 1922, pp. 81-90.

89 Si vedano G. DESSI', *Walter Lippmann. Informazione/Consenso/Democrazia*, Edizioni Studium, Roma 2004; M. FERRI, *Come si forma l'opinione pubblica. Il contributo sociologico di Walter Lippmann*, Franco Angeli, Milano 2006; F. REGALZI, *Walter Lippmann. Una biografia intellettuale*, Nino Aragno Editore, Torino 2010.

90 Si possono ricordare i nomi dello scrittore Giorgio Bassani e dei giornalisti Arrigo Benedetti e Nicola Adelfi, che ne furono ambedue vicedirettori; in proposito S. RIZZO, “*Nuovo mondo*” e la stampa alleata in Italia (1943-1945), in V. SPINI, G.G. MIGONE, M. TEODORI (a cura di), *Italia e America dalla grande guerra a oggi*, Padova, Marsilio, 1976.

prevalentemente come un tentativo di impostare una politica culturale, come mai era avvenuto in precedenza, e di colmare il vuoto tipico dei periodi di transizione dallo stato di guerra allo stato di ricostruzione e di pace, mantenendo vivo e sviluppando nella popolazione italiana l'atteggiamento favorevole verso gli Stati Uniti, affermatosi e rafforzatosi a seguito dello sbarco degli Alleati nel 1943 in Sicilia. La cessazione delle pubblicazioni fu dovuta sia al mutato clima italiano e internazionale nell'autunno 1945, sia alla debolezza che derivava alla rivista dall'immagine troppo edulcorata dell'America che essa diffondeva: mancava infatti qualsiasi riferimento alla vita reale, ai problemi quotidiani, per esempio ai conflitti sociali e razziali che costituivano l'altra faccia dell'America.

Anche se, per quanto riguarda la scelta delle forme di propaganda, il campo della carta stampata non venne abbandonato, per esempio con la pubblicazione di un "Notiziario" giornaliero, caratterizzato da un forte carattere didattico e informativo, il governo americano decise di affidare agli audiovisivi un ruolo centrale nella propaganda in Italia, dal momento che all'epoca il tasso di analfabetismo era ancora pari al 15%, ovvero solo un italiano su dodici acquistava un quotidiano e la radio veniva ascoltata da non più della metà della popolazione. I messaggi visivi sembravano dunque più adatti a penetrare anche gruppi sociali più chiusi, come gli operai e i contadini isolati.

Le proiezioni avvenivano solo in minima parte nelle sale cinematografiche, più frequentemente nelle scuole, nelle fabbriche, nei circoli ricreativi, o anche utilizzando le unità mobili, già sperimentate dal LUCE, che arrivavano fin nelle piazze dei piccoli paesi, per raggiungere, come disse con un'espressione molto efficace del direttore della missione italiana dell'USIA Andrew Berding<sup>91</sup>, «Giuseppe nella fabbrica e Giovanni nei campi».

In Italia, il cinegiornale del secondo dopoguerra contribuì a formare una cultura popolare unitaria, a diffondere nuovi modelli sociali di comportamento e rappresentò un veicolo di informazione più efficace della carta stampata in grado di raggiungere la parte meno alfabetizzata della popolazione, nelle zone più arretrate del Paese,

---

91 Andrew Berding era stato corrispondente a Roma dell'agenzia *Associated Press*.

dove, anche se in locali di fortuna o all'aperto, si allestivano con regolarità delle proiezioni cinematografiche<sup>92</sup>.

A differenza di quelli del ventennio fascista, apertamente schierati con il regime e concentrati sulla figura del Duce soprattutto negli anni trenta, i cinegiornali degli anni cinquanta e sessanta, vari e numerosi, sono, sì, tutti allineati su posizioni filo-governative, ma non mancano mai spazi dedicati all'opposizione o ad una moderata critica sociale.

In virtù del carattere popolare, il messaggio dei cinegiornali di questo periodo è in linea con la morale cattolica. Tra i cinegiornali più importanti del secondo dopoguerra, ci fu sicuramente quello prodotto dalla Industria Cortometraggi Milano dal 1946 al 1965, meglio conosciuto come Settimana INCOM, che si avvaleva del contributo di alcune firme prestigiose del panorama giornalistico e cinematografico italiano. La Settimana INCOM<sup>93</sup> era settimanale e aveva l'impaginazione tipica di un rotocalco, con un'ampia pagina dedicata alla:

- mondanità, come nel brano *Baldovino I nuovo re del Belgio* de *La settimana INCOM* [NN. 624 e 626], in cui si racconta l'incoronazione di Baldovino re dei Belgi;
- cronache dell'alta società, come nel brano *Lutto a Napoli per la morte di Sherman* de *La settimana INCOM* [NN. 624 e 626], in cui si parla dei funerali di stato per l'ammiraglio statunitense Forrest Percival Sherman, morto a Napoli.

Gli avvenimenti di costume, soprattutto quelli esteri, che riguardano generalmente il cinema e tutto il suo sistema industriale e promozionale, al quale le case produttrici di questi cortometraggi non potevano essere estranee, non vengono più trattati con superficiale frivolezza, ma approfondita oculatezza: oltre al fine didattico e propagandistico, dietro l'azione dell'USIS, si nascondeva anche un fine commerciale a favore dell'industria cinematografica americana, che aveva necessità di riorganizzarsi all'estero e riconquistare il terreno perduto durante la guerra a causa

---

92 A. GIANNARELLI, *Una lettura dei film del 1948*, in N. TRANFAGLIA (a cura di), *Il 1948 in Italia. La storia e i film*, La Nuova Italia, Scandicci 1991.

93 A. SAINATI (a cura di), *La Settimana INCOM. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Lindau, Torino 2001.

della ferrea censura operata dai fascismi in Europa<sup>94</sup>.

Il governo americano affidava alle pellicole commerciali un ruolo determinante nei programmi di propaganda all'estero, tanto da esercitare una stretta vigilanza, quasi una vera e propria censura, sulla produzione cinematografica, affinché anche questa presentasse una determinata immagine dell'America e trasmettesse un messaggio della positività del modello di vita americano e delle istituzioni democratiche del Paese<sup>95</sup>.

Dare voce alla democrazia, combattere il comunismo e i regimi dell'Est era lo scopo primario dell'USIS. Il United States Information Service, attraverso la diffusione dei suoi cinegiornali, sviluppati sul concetto dell' "american way of life" come esempio da seguire, è stata una grande macchina di propaganda volta a ricevere il consenso politico in tutti i Paesi usciti spossati dalla seconda guerra mondiale. L'impegno statunitense fu enorme, come sottolinea David Ellwood:

«Non c'è mai stato, né prima né dopo, un intervento propagandistico americano in Italia così esplicito e potente come quello degli anni 1948-53; nemmeno l'epoca della guerra è paragonabile, se non altro perché le forze americane combattevano insieme ad altre in nome delle Nazioni Unite»<sup>96</sup>.

---

94 G. MUSCIO, *Hollywood/Washington. L'industria cinematografica americana nella guerra fredda*, Cleup, Padova 1977.

95 Su questo tema cfr. G. MUSCIO, *Hollywood/Washington. L'industria cinematografica americana nella guerra fredda*, Padova, Cleup, 1977.

96 D. W. ELLWOOD, *La propaganda del Piano Marshall in Italia in Passato e Presente*, fascicolo 9, 1985, p. 154.

## PARTE SECONDA, PARAGRAFO SECONDO

### “L'AMICO AMERICANO”: IL FONDO USIS E LA PROPAGANDA DEL PIANO MARSHALL

#### 2.2 “L'AMICO AMERICANO”: IL CINEMA DI PROPAGANDA DEL PIANO MARSHALL

In una sintesi del gennaio 1950, preparata per una relazione al Congresso degli Stati Uniti, il capo della Missione European Recovery Program in Italia, l'ex-giornalista Andrew Berding, elencò i principi operativi che governavano la sua azione:

- Convincere gli italiani che «il piano è loro come del signor Marshall»; in altri termini, incrementare il senso di identificazione nazionale col piano e incoraggiare il senso di interesse personale nei suoi risultati.
- Dimostrare la profondità e la serenità della cooperazione italo-americana (ad esempio, la Missione aveva indotto il governo italiano a stampare, sulle molte centinaia di cartelle dei progetti finanziati con il Counterpart Fund, fondo di contropartita, gli emblemi affiancati di entrambi i Paesi).
- Fare leva sulle identità locali, particolarmente quelle regionali, dimostrando il lavoro fatto in ciascuna area.
- Dedicare una speciale attenzione ai «gruppi obiettivo» (*target groups*) fondamentali, in particolare a lavoratori organizzati, comunisti o no; lavoratori agricoli; casalinghe come produttrici dell'«economia della famiglia»; dirigenti del commercio e dell'industria «nelle cui mani risiedono gli indicatori della produttività», e infine bambini, seguendo l'esempio della Chiesa, la quale «ha sempre affermato che il modo migliore di persuadere e convertire seguaci è di convincerli quando sono giovani».
- Evitare il confronto diretto con i massicci attacchi della propaganda comunista contro il piano. Così, «quando i comunisti dicevano che il Piano Marshall era un piano di guerra, la Missione non affermò il contrario, ma ripetutamente, in

migliaia di centri abitati, con ogni mezzo a sua disposizione, essa mise in pratica con successo lo slogan “ERP significa pace e lavoro”»<sup>97</sup> (da questo punto di vista, il successivo scoppio della guerra di Corea non avrebbe potuto essere un evento più sfortunato).

- Evitare accuse di interferenza negli affari interni italiani (questo fu il principio che in realtà creò maggiori problemi alle agenzie pubblicitarie, specialmente quando crebbero nel Congresso le pressioni per reclamizzare meglio le origini di tanti beni e risorse)<sup>98</sup>.

La strategia dell'ERP non era legata ai soli indicatori economici: prestiti, doni, investimenti, produzione e produttività non sarebbero bastati per portare il messaggio del Piano Marshall alla gente. L'intento era di avvicinarsi nel modo più completo possibile a quella gente che cercava di beneficiare a tutti i livelli della società per cambiarne gli atteggiamenti, la mentalità e le aspettative. Il lavoratore europeo doveva essere indirizzato verso la visione della modernizzazione che l'America stessa incarnava. La campagna propagandistica del Piano Marshall era finalizzata alla promessa di miglioramento, in modo comprensibile, credibile e concreto. Oltre l'anti-comunismo, oltre le cifre sulla produzione e sugli scambi, oltre la visione di una nuova cooperazione tra i paesi europei, bisogna dare al lavoratore europeo la prospettiva di un posto più grande nell'economia del proprio Paese, un reddito alto abbastanza per mangiare meglio, comprarsi un abito nuovo, o un picnic o un biglietto di cinema, una casa meno stretta, la possibilità della pensione di vecchiaia.

Il risultato fu uno sforzo di straordinario attivismo e di inventiva. Dopo l'agosto 1948, in un solo mese la Missione ERP in Italia organizzò un'analisi giornaliera della stampa italiana; prese contatti con radio, cinema, stampa e uffici di agenzie di informazione; preparò una mostra a Trieste di tre stanze accompagnata da opuscoli, cartoline e fotografie; produsse documentari e si accordò con la rete radiofonica nazionale RAI per una trasmissione settimanale di quindici minuti.

---

<sup>97</sup> *Notes dictated by Berding for use in Congressional presentation*, 16 gennaio 1950, in NA, RG 286, OSR Information Division Information Subject Files, Previous testimony sub-file.

<sup>98</sup> Entrambi gli aspetti del problema sono discussi in: J. B. PHILLIPS, *Italy: Making the ECA Visible*, *Newsweek* 10 ottobre 1949. Per il dibattito parlamentare si veda: *Congressional Record-Senate*, aprile 1949, pp. 4209-31. Il punto di vista dell'Information Division è riassunto in *Notes for Ambassador Katz Regarding Information*, non firmata, n.d. (ma fine del 1950), NA, RG 286, OSR, Central Secretariat, Subject Files 1948-52, Public Relations sub file.

Si arrivò a ragionare in termini di decine di film documentari, centinaia di programmi radio, migliaia di proiezioni/spettacoli mobili, milioni di copie di opuscoli, decine di milioni di spettatori per le loro mostre e i loro film. Era quantitativamente, la più grande tra tutte le campagne «informative» dell'ERP in Europa, ed era considerata anche «la migliore di tutte» a Parigi, dove il vertice della struttura sul campo a livello europeo era nelle mani di Alfred Friendly, uno dei più noti dei giornalisti e commentatori radiofonici americani dell'epoca.

Come scrive David W. Ellwood:

«Nessun progetto sembrò troppo ambizioso o troppo audace per il Programma di informazione (Information Program) in Italia al tempo del suo apogeo, nel 1949-50. Oltre ai media tradizionali c'erano i concerti dell'ERP e le gare di componimento dell'ERP, le competizioni d'arte dell'ERP e gli spettacoli di varietà alla radio dell'ERP, i treni ERP e i cerimoniali ERP. C'erano calendari, fumetti, francobolli e atlanti. C'erano cantastorie che raccontavano i miracoli sponsorizzati dall'ERP nei villaggi siciliani, e perfino spettacoli mobili di burattini, “per portare il messaggio del Piano Marshall, apparentemente ai bambini, ma attraverso loro [...] agli adulti semialfabeti e analfabeti”. Questa fu l' “Operazione Bambi”, condotta in accordo con il Ministero della pubblica istruzione, la quale, secondo i suoi sostenitori, non <portava ai bambini statistiche o aridi commenti sull'economia internazionale. Essa portava loro un divertimento mai visto prima e li educava con tecniche moderne><sup>99</sup>»<sup>100</sup>.

La complessiva operazione Piano Marshall, riguardante tutta l'Europa occidentale, fu accompagnata da un'intensa, articolata e complessa azione di «informazione/propaganda» – oggi si direbbe «d'immagine» – che era uno dei compiti degli organismi come l'USIS, con la finalità di determinare nell'opinione pubblica, in questo caso italiana, evidenti orientamenti di accettazione e appoggio al Piano Marshall, con tutti i suoi significati e le implicazioni politiche e culturali, oltre che economiche. Infatti, per quanto riguarda il profilo delle forme comunicative, i

---

99 Rapporto *A Review of Activities and Performances of the Information Division of the Special Mission to Italy from June, 1948 to December 31, 1950, with Particular Emphasis on the Last Six Months of 1950*, s.d. (ma 1951), in NA, RG 286, ECA File, Italy sub file.

100D. W. ELLWOOD, *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia visiva del dopoguerra*, in G. BARRERA, G. TOSATTI (a cura di), *United States Information Service di Trieste, Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli archivi, Roma, 2002, p. 31.

film del fondo USIS si possono definire cortometraggi e cine-attualità. Molto vari i contenuti: attività industriali, agricole, del terziario, dell'artigianato; l'organizzazione sociale e politica degli USA, documentata soprattutto nei suoi momenti concreti e quotidiani; divulgazione di varie discipline scientifiche, di aspetti specifici della scienza, di tecnologie allora all'avanguardia; sport; questioni riguardanti la difesa e le forze armate; descrizioni didattiche molto dettagliate di mestieri e operazioni tecniche (vere e proprie «cine-grammatiche di mestieri»), eccetera. Insomma, una varietà di argomenti, materie e soggetti tale per cui essa stessa, nel suo eclettismo, diventa un elemento degno di studio nell'ambito di quell'attività di informazione-propaganda di cui va sottolineato il rilevante carattere strategico nel campo dell'informazione e comunicazione audiovisiva.

A tale proposito, il fondo USIS mostra esempi di modelli poco diffusi nelle cinematografie europee di quell'epoca. In sintesi, i film mettono infatti in evidenza:

- una varietà di proposte tematiche e stilistiche;
- un uso multiforme delle tecniche (interviste, materiali di archivio, disegni animati);
- una considerazione dei diversi «pubblici» a cui destinare comunicazioni differenziate;
- il ricorso a specifiche forme di propaganda, ma soprattutto la capacità di valorizzare aspetti politici, culturali, sociali e artistici della tradizione degli Stati Uniti.

Ci sono anche esempi che anticipano le tendenze giornalistiche della televisione o ne sono già l'espressione come l'uso della ripresa diretta del suono<sup>101</sup>.

Con questi documenti è infatti possibile studiare i modi con cui una strategia comunicativa avesse affrontato la complessa platea della comunicazione audiovisiva di quel periodo, almeno in Italia, mirata ad uno specifico obiettivo politico. Le possibilità di consumo del prodotto filmico erano allora concentrate nelle sale cinematografiche (anche se già era cominciata la diffusione nelle case della

---

<sup>101</sup>Non è certamente un caso che nella produzione di origine italiana compresa nel fondo vi siano, insieme a cortometraggi prodotti della RAI tra il 1950 e il 1957, soprattutto inchieste del telegiornale come il documentario *Terre nuove: un servizio dall'Olanda*, regia di Igor Scherb, RAI, 1955.

televisione), dove lo spettacolo era composto in genere da un film lungometraggio, un film cortometraggio e un cinegiornale. Accanto a esse esisteva un altro circuito di fruizione, quello politico, culturale e associativo, delle case del popolo, delle parrocchie, dei circoli, della scuola, nel quale, tra l'altro, si contrapponevano prodotti di fonti diverse: i documentari prodotti dai sindacati e dalle organizzazioni politiche dei partiti di sinistra, che utilizzavano anche prodotti provenienti dalla cinematografia sovietica e dei Paesi dell'est europeo; la produzione diffusa da organizzazioni paragonative (per esempio, i Comitati civici) e appunto da grandi “centri” di propaganda come l'USIS.

Da tutto questo prodotto filmico emergono utili elementi di come fossero utilizzati strumenti di controllo e di condizionamento come la censura, l'influenza culturale di questa offerta produttiva filmica su grandi masse di cittadini, considerate come pubblico su cui esercitare una sistematica pressione sotto il profilo della percezione e dell'acculturazione e insieme le dialettiche comunque esistenti verso l'affermazione di una egemonia culturale di massa che trovava il suo nucleo centrale nell'offerta di cinema nord-americano di fiction. Il cinema italiano, con la grande rivoluzione culturale del neorealismo, si dissolveva sotto l'offensiva della censura preventiva e dei meccanismi produttivi, in una diffusa indifferenza del pubblico che preferiva le forme tradizionali del melodramma popolare o le nuove incipienti forme di commedia.

«Agli Italiani piace l'intrattenimento e abbiamo tenuto conto di questa realtà. Nelle proiezioni offerte dal cinema autotrasportati della nostra Missione, non è raro – ed è molto gratificante per il pubblico – vedere un cartone animato di Topolino. La Missione ha poi indotto l'attore comico più noto d'Italia, Eduardo De Filippo, a fare un documentario per noi, in cui egli drammatizza la sua incapacità iniziale di capire che cosa sia il Piano Marshall per poi arrivare alla fine ad essere convinto della sua validità»<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup>Recentemente la Cineteca Nazionale ha ritrovato nei suoi archivi un filmato di circa dieci minuti, intitolato Monologo, attribuibile al periodo 1949-51, nel quale Eduardo De Filippo dà una sua personale interpretazione del Piano Marshall spiegandolo agli italiani. Il film, Monologo, non è citato in nessuna filmografia e addirittura non si hanno notizie circa una sua presentazione al pubblico. Anche la data della sua realizzazione è incerta, ma è presumibile che sia stato girato tra gli anni quaranta-cinquanta. La pellicola, fissata in un bellissimo bianco e nero dalla fotografia di Aldo Tonti, ci mostra Eduardo De Filippo misurarsi con una sorta di monologo teatrale che, attraverso l'espedito di un immaginario interlocutore posto al di là della macchina da presa, finisce per diventare un vero e proprio dialogo con il pubblico in sala. La formula che Eduardo utilizza per questa operazione – prevista e

Questo riferì Andrew Berding al Congresso nel gennaio 1950. L'uso di personalità famose, come in questo caso, era comunque molto raro. La maggioranza dei documentari si limitava ad illustrare l'impatto materiale e morale degli aiuti americani in specifici contesti. Infatti, il cinema documentario del fondo triestino non affronta il tema dell'impatto americano in Italia in modo esplicito.

Nel dibattito sull'americanizzazione delle società europee di quell'epoca, si intendeva per americanizzazione una forma di modernizzazione come quella proposta dal Piano Marshall, che veniva assorbita in blocco e acriticamente dalla società. Come scrive Ellwood:

«Un'idea di sovranità violate o cedute più o meno contro voglia all'egemonia della cultura dominante»<sup>103</sup>.

Un cinema “ufficiale” non poteva mai permettersi di avvicinarsi ad un linguaggio critico verso lo “sponsor”, l'alleato americano, di quegli anni: una scelta in questa direzione avrebbe potuto aprire spazi a dubbi più generali sui processi in corso, dove dubbi non dovevano esserci. Nell'insieme dei cortometraggi italiani proposti dal fondo triestino, il fattore “America” è presente e problematico, ma tutt'altro che dominante:

«I più significativi di questi film [...] esprimono un'ansia di dominio della realtà, un'ansia su

---

accolta nell'opera di propaganda del piano stesso, nella sezione cinema – è la stessa che aveva utilizzato in un lavoro di qualche anno prima, *Questi fantasmi! Affacciato al balcone*, parlando con un invisibile interlocutore, Eduardo, invece di raccontare la preparazione ottimale del caffè napoletano, spiega la ricetta dell'economia americana destinata all'Europa servendosi di esempi molto concreti. Come la commedia, anche questo monologo mostra qualche ambiguità, più di quelle che la committenza potesse consentire, e a tutt'oggi non risulta che il filmato sia mai stato effettivamente utilizzato. La sua presentazione del 9 marzo 2013, nell'edizione restaurata dalla Cineteca Nazionale e dalla Fondazione De Filippo nell'aula Levi delle Vetriere Sciarra, nell'Università La Sapienza di Roma, è diventata l'occasione per riflettere sul periodo storico, sui rapporti fra storia e spettacolo, sul modo in cui un'invenzione drammaturgica fondata sull'interpellazione, si sia poi prestata ad ospitare altri intenti da quelli puramente teatrali. È prevista a questo proposito anche la proiezione di altri documenti audiovisivi: l'invito al voto di Eduardo per le elezioni del 1948; il monologo ricavato dalla inedita ripresa televisiva da teatro di *Questi fantasmi!* del 1956; e lo stesso monologo recitato per l'ultima volta da Eduardo a Montalcino nel 1983.

103D. W. ELLWOOD, *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia visiva del dopoguerra*, in G. BARRERA, G. TOSATTI (a cura di), *United States Information Service di Trieste, Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli archivi, Roma, 2002, p. 36.

come, in una situazione in continuo e tormentato movimento, la collettività possa sperare di mantenere in qualche modo un controllo dell'equilibrio tra tradizione e innovazione, tra l'eredità del passato e la modernità della società della tecnica e dei consumi, e della mobilità fisica e sociale»<sup>104</sup>.

---

104D. W. ELLWOOD, *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia visiva del dopoguerra*, in cit., p. 37.

## PARTE SECONDA, PARAGRAFO TERZO

### “L'AMICO AMERICANO”: IL FONDO USIS E LA PROPAGANDA DEL PIANO MARSHALL

#### 2.3 DOCUMENTARIO E FINZIONE: IL FONDO USIS

Dalla grande varietà di tipologie in cui si presenta in un archivio il “film documentario” scaturiscono elementi di conoscenza e di valutazione i quali consentono di sfatare molti luoghi comuni, pregiudizi e inesattezze. Uno di questi scaturisce meccanicamente dal fondamento tecnico della distinzione tra “film” e “non-film”:

«Un “film” deve essere in pellicola, perché soltanto su questo supporto può essere proiettato in una sala cinematografica, e quindi, per aspirare ad assomigliare il più possibile a un “film”, un “non-film” com'è un “documentario” dovrebbe essere in pellicola, e meglio se 35 mm», scrive Ansano Giannarelli<sup>105</sup>.

Una distinzione che decade con la definizione solenne che la *Fédération Internationale des Archives du film* (FIAF) ha dato nell'articolo 1 del suo Statuto:

«Per film si intende una qualsiasi registrazione di immagini in movimento (animate), con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto: pellicola cinematografica, videocassetta, videodisco od ogni altro processo conosciuto o da inventare».

Infatti, è riduttivo classificare un prodotto audiovisivo come “film” o “non-film” solo attraverso il supporto: film pellicola e film su nastro videomagnetico, di tutti i formati e di tutti gli standard, fino ad arrivare ai film su supporti di nuovi sistemi tecnologici come videodischi, CD-ROM, CD-I, DVD e file digitali, sono i prodotti che arrivano in un archivio audiovisivo.

Non solo i supporti, prevalentemente copie positive in formati 16 mm utilizzato per la registrazione dei documentari, ma anche le forme comunicative che contengono,

---

<sup>105A</sup>. GIANNARELLI, *I “documentari”: conservarli e conoscerli*, in L. CORTINI (a cura di), *Il film negli archivi. Il punto di vista di Ansano Giannarelli*, Edizioni Effigi, 2012, p. 55.

sospese su una sottile linea tra “fiction” e “non-fiction”, hanno reso sin dal momento della sua riscoperta il Fondo USIS di Trieste difficile da “etichettare”. I film complessivamente sono 506, sia di origine straniera, soprattutto statunitense, che di origine italiana. I film statunitensi sono circa 230, a cui si devono sommare numerosi cinegiornali (Cinegiornale USA, Pagine americane, Rivista cinematografica), per circa il 50% del totale. Il fondo ha una produzione databile tra gli anni 1947 e 1959, anche se vi sono compresi film precedenti e alcuni posteriori. I condizionamenti che hanno pesato sulla costituzione del fondo, proprio per essere stato creato da una struttura allocata in una zona di confine particolare come fu in quell'epoca il Territorio libero di Trieste, così come i limiti informativi riguardo alle produzioni che caratterizzano molti dei film del fondo, non impediscono di esprimere elementi valutativi di grande interesse, soprattutto per la produzione di origine USA, poco conosciuta e poco considerata dagli studiosi nella sua componente documentaria, per il peso anche internazionale della produzione fiction.

Oltre ad un interesse storico, i documenti del fondo triestino presentano un altro aspetto particolare, precisamente audiovisivo: la multiformità che i film del fondo manifestano dal punto di vista della grande divisione tra fiction e non fiction (documentario, cinegiornale, inchiesta, film educativo-didattico), in cui elementi di finzione si mescolano con informazione e cronaca di quel periodo storico. L'analisi semiologica dei documenti del fondo depositato attualmente presso Archivio centrale dello Stato rivela, infatti, l'utilizzazione di un'ampia gamma tra le possibilità espressive proprie del linguaggio filmico: i film sono a volte “documentari” nel senso tradizionale, produzioni a carattere informativo, sociale, scientifico e politico, finalizzato alla diffusione della conoscenza di diversi aspetti della società e dello scibile umano; molto spesso sono invece il risultato di una “ricostruzione” documentaria, con confini che sono molto indefiniti rispetto alla fiction, peraltro in certi casi usata esplicitamente. Infatti, per finalità narrative, in molti casi, i film documentari contengono al loro interno sequenze ricostruite e interpretate da attori, comunemente definiti docu-fiction o docu-drama; invece, i film che si presentano come documentari solo come artificio narrativo, ovvero che non rappresentano la

realtà, ma vicende di fantasia, sono chiamati falsi documentari<sup>106</sup>.

Tra i film ce ne sono molti che trattano temi attraverso “storie” di singoli personaggi emblematici pur nella loro individualità: incontriamo, in una serie di titoli<sup>107</sup>, un poliziotto, una nonna ottuagenaria, un pensionato, un fotografo, un camionista, un lupo di mare, un pilota, un medico, un giornalista, un cieco, un paralitico, un ciabattino, un premio Nobel per la pace, tre minatori; diversi operai (uno che diventa agricoltore, un capo-officina, un operaio con la fidanzata, un vecchio operaio); agricoltori e contadini (giovani e anziani); tanti giovani, singoli e a gruppi (un bambino messicano, una bambina che impara a leggere, una classe che scrive una lettera collettiva, studenti alle prese con i problemi dello studio).

I personaggi sono le figure-chiave per i temi trattati: il poliziotto di una cittadina va a fare un corso al FBI e dal film scaturisce così un quadro sulla complessiva organizzazione per la sicurezza dei cittadini; l'agricoltore che scolpisce statuette di legno frequenta una scuola per l'artigianato; un altro agricoltore impara metodi moderni di conduzione visitando una “stazione sperimentale agricola governativa”; la nonna ottuagenaria vive serena la sua vecchiaia anche grazie all'hobby della pittura, così come il giovane Johnny Jones vive una serena gioventù in una cittadina della provincia nord-americana; una bambina impara a leggere frequentando una biblioteca pubblica per bambini; un anziano pensionato risolve il problema della solitudine iscrivendosi a un “Club dei vicini”, un'organizzazione assistenziale diffusa negli USA; un operaio di una metropoli si trasferisce in una piccola città, dove unisce al lavoro in fabbrica il lavoro agricolo e la partecipazione ai servizi di vigili del fuoco.

Spesso i problemi sono drammatici, come la tubercolosi di cui si ammalano un operaio siderurgico e la sua fidanzata, la cui guarigione in un sanatorio consentirà un reinserimento nella società con una nuova professione meno faticosa; o come la

---

106L. CORTINI, *Il dibattito sulle fonti audiovisive: il contributo delle metodologie archivistiche al loro trattamento negli archivi di immagini in movimento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2002 in *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, Anno XVI, Roma 2002.

107I titoli cui si riferiscono i personaggi citati sono: *Babica Moses*; *I cantieri di Essex*; *C'era una volta*; *Il club dei vicini*; *Con queste mani*; *Da operaio ad agricoltore*; *Il fotografo*; *Johnny Jones*; *Lettera di un pilota civile americano*; *Il medico condotto*; *Miguel*; *Nel mondo della medicina*; *Riabilitazione del cieco*; *Ritorno a casa*; *Ritorno alla vita*; *Scuola rurale*; *Uno studio sui problemi dell'insegnamento*; *Tom Schuler ciabattino e uomo di stato*; *Tre uomini al lavoro*; *[UCLA]*; *Università agraria*; *L'università di Saint John*; *Verso il domani*; *Verso la libertà*; *Vita universitaria*; *Zdelom skozi solo/Working through College*.

cecità che colpisce un uomo, che imparerà nei corsi di riabilitazione a vivere in modo autosufficiente; o come la paralisi che immobilizza un soldato in un ospedale militare, dove imparerà faticosamente la terapia di riabilitazione; un ragazzo e una ragazza imparano a superare le loro difficoltà caratteriali frequentando una scuola speciale per diventare insegnanti. La narrazione delle esperienze di quattro studenti dell'università della California offre uno spaccato di vita in un college; mentre l'università del Connecticut è il set dove uno studente consegue la laurea in giornalismo; un vecchio lupo di mare è il pretesto narrativo per descrivere l'attività di un cantiere navale del Massachusetts; un pilota aereo racconta il suo lavoro scrivendo una lettera a un suo passeggero. Ancora la provincia americana è il teatro delle attività di un medico condotto, alle prese con le più diverse esigenze sanitarie, mentre in un altro film ancora un medico sceglie pediatria come la propria specializzazione; Miguel è un bambino di una famiglia di pastori del New Mexico, seguito nella sua prima esperienza quando accompagna il gregge sui pascoli estivi. Qualche volta il personaggio è realmente vissuto, come il grande fotografo Edward Weston, seguito nel suo lavoro; o come Tom Schuler, uno dei protagonisti alla fine del Settecento dell'unificazione degli USA, la cui vita è raccontata in cartoni animati; o ancora come il nero Ralfh J. Bunche, premio Nobel per la pace nel 1950, divenuto sottosegretario generale dell'ONU.

Sono tutti film che ripropongono il problema di quanta ricostruzione fiction ci sia nel cosiddetto “cinema documentaristico” e di quanto sia indispensabile una struttura narrativa anche nel film di documentazione: un fondo costituito da “film documentari”, in cui si utilizzano tecniche di racconto vero e proprio, che riguardano il modello di vita americano, il “sogno americano”. Da una parte, nel fondo triestino ci sono i documentari di produzione americana che parlano degli Stati Uniti in termini molto accattivanti e seducenti, soprattutto attraverso le serie di cinegiornali<sup>108</sup>;

---

108I titoli dei film che trattano queste tematiche sono: [*Cinegiornale n. 41*]; [*Cinegiornale USA*]; [*Cinegiornale USA n. 13*]; [*Cinegiornale USA n. 22*]; [*Cinerivista n. 24*]; [*Pagine americane*]; [*Pagine americane n. 26*]; [*Pagine americane n. 28*]; [*Pagine americane n. 31*]; [*Pagine americane n.34/News magazine n. 34*]; [*Pagine americane n. 38*]; [*Pagine americane n. 40*]; [*Pagine americane n. 42*]; [*Pagine americane n. 43*]; [*Pagine americane n. 44*]; [*Pagine americane n. 45*]; [*Pagine americane n. 46*], [*La rivista cinematografica*]; [*La rivista cinematografica*]; [*La rivista cinematografica n. 4*]; [*La rivista cinematografica n. 8*]; [*La rivista cinematografica n. 12*]; [*La rivista cinematografica n. 15*]; [*La rivista cinematografica n. 19*]; [*La rivista cinematografica n. 20*]; [*La rivista cinematografica n. 21*]; [*La rivista cinematografica n. 37*].

dall'altra parte, abbiamo documentari di produzione italiana, sempre organici con la politica americana, con gli aiuti ERP e con il Piano Marshall, soprattutto di ordine economico, una serie quasi ininterrotta di dati sulla produzione industriale<sup>109</sup>, sull'industrializzazione<sup>110</sup>, sulla ricostruzione del secondo dopoguerra e le riforme agrarie<sup>111</sup>, sulla riorganizzazione delle forze dell'ordine<sup>112</sup>, sulla quantità di persone occupate dalla fine della guerra alla prima metà degli anni Cinquanta<sup>113</sup>, sulla costruzione di nuove infrastrutture<sup>114</sup>, sul prodotto nazionale interno lordo<sup>115</sup>, sull'industria pesante come la siderurgia<sup>116</sup>, la cantieristica<sup>117</sup> e lo sviluppo dei porti<sup>118</sup>. Questi documentari, che analizzano una parte di vita economica italiana, fanno sempre riferimento agli Stati Uniti con una voce fuoricampo che dice «grazie agli aiuti americani, grazie ai fondi ERP, grazie al Piano Marshall».

Interessante il fatto che, anche nei documentari di produzione italiana, come in quelli di produzione statunitense, ci sono temi trattati attraverso storie di personaggi emblematici per raccontare realtà particolari<sup>119</sup>: i cittadini di un paese dell'Italia

---

109I titoli dei film che trattano queste tematiche sono: *Agrumeti d'Italia*; [Dreher]; *Una fiammella si è accesa*; *Ieri e oggi*; *Italia 1952: sintesi di un anno*; *Italia d'oggi*; *Italia in cammino*; *Meglio di ieri*; *Il miracolo del lavoro*; *Pane quotidiano*; *La pelliccia*; [Produttività]; *Questi dieci anni*; *Sardegna: il lavoro*; *Storia di un giorno*; *Sulcis; Trieste e le sue industrie*; *Valenza città degli orafi*; *Vecchio castagno*; *La via del petrolio*; *Volto d'Italia*.

110I titoli dei film che trattano queste tematiche sono: *Attenzione metano!*; *I nastri portanti*; *Nuova terra di lavoro*; [Piemonte]; *Storia di un lago*; *TS TA 0,93*; *La valle dello zinco*; *Vetrate d'arte*; *Le vie del metano*.

111I titoli dei film che trattano queste tematiche sono: *Ai margini della città*; *Bonifiche*; *Borgate della riforma*; *Calabria*; *Conquiste del sud*; *Dal Tevere al Liri*; *Difesa della montagna*; *È cominciato in Calabria*; *Itinerari italiani: Campania*; *Le Marche*; *Maremma vecchia e nuova*; *Il nuovo volto delle città italiane*; *Paese senz'acqua*; *Panorami di Sicilia*; *Un podere in Maremma*; *Puglia: la terra*; *Sardegna d'oggi*; *Se il seme non muore: S. Giovanni 12,24*; *Sulla strada di Montefiascone*; *Terra di bonifica*; *Terra di lavoro*; *La terra nuova*; *Viaggio in Sicilia*; *Viaggio nell'isola*; *045: ricostruzione edilizia*.

112I titoli dei film che trattano queste tematiche sono: *A difesa del paese*; *Navi per la difesa*; *Nell'interesse di tutti*; *Scuola di volo*; *Sentinelle della pace*.

113I titoli dei film che trattano queste tematiche sono: *Braccia e lavoro*; *Civiltà del lavoro*; *Giubileo del lavoro: Trieste 9 settembre 1951*; *Mani ruvide*; *Per il loro avvenire*; *Ritratto di un paese*; *La scuola dei grandi*; *Il segreto del successo*; *Specializzazioni per il lavoro*; *Uomini al lavoro*.

114I titoli dei film che trattano queste tematiche sono: *L'autostrada del sole*; *L'autostrada del sole Milano-Firenze*; *Buon viaggio signori viaggiatori*; *Ciampino Aeroporto d'Europa*; *L'Italia è piccola*; *Non siamo lontani*; *Rotaie*; *Uomo macchina uomo*; *Via Appia*.

115I titoli dei film che trattano queste tematiche sono: *Come ci vede il mondo*; *Italiani nel mondo*; *Made in Italy*; *I nostri divertimenti*.

116I titoli dei film che trattano queste tematiche sono: *Costruire sul mare*.

117I titoli dei film che trattano queste tematiche sono: *I due conti*; *Gente di cantiere*; *Gente di Liguria*; *Nave in cantiere*; *Nuova vita sul mare*; *Sul nostro azzurro mare*; [Vita triestina].

118I titoli dei film che trattano queste tematiche sono: [Commissariato generale del governo]; *Scalo a Genova*; *Trieste e il suo porto*; *Uomini del mare*.

119Quelli a cui si riferiscono i personaggi citati sono: *Acqua per un comune*; *Aquila*; *Il carillon*; *Le case degli italiani*; *Città di notte*; *Dobbiamo vivere ancora*; *Il domani non fa più paura*; *È arrivato un bastimento*; [F 590 avviso scorta]; *I fratelli Paglia*; *Un'idea in cammino*; *L'importanza di essere qualcuno*; *Il melograno*; *La naja*; *Nostro pane quotidiano*; *Oltre Eboli*; [Partire è un po' morire]; *Per una generazione migliore*; *I più begli anni*; *Un podere in Maremma*; *Il prossimo anno*; *Sardegna agricola*; *Tiriamo le somme*.

meridionale; un disoccupato; un bambino; due giovani fidanzati; un tassista, un metronotte e un manovale; un operaio; un contadino e suo figlio; un portuale in pensione; un gruppo di marinai; due fratelli; un operaio e sua figlia; un gruppo di lavoratori; una coppia di contadini; un giovane agricoltore calabrese; un gruppo di agricoltori calabresi; un italo-americano; due viaggiatori; cinque giovani maestre; una giovane laureata; un gruppo di agricoltori; un pastore; una famiglia.

Le problematiche affrontate sono quelle che si riscontrano nelle varie realtà del territorio italiano: lo scetticismo dei cittadini di un paese dell'Italia meridionale riguardo alla costruzione di un acquedotto per risolvere il problema dell'acqua; un disoccupato a Trieste che, spinto dalla disperazione, ruba una scatola di cioccolatini, fugge, ma viene catturato; la storia di un bambino che lavora presso un negozio di articoli da regalo; due giovani fidanzati con il problema della casa; un tassista, un metronotte e un manovale che lavorano di notte in una grande città; un operaio di un'acciaieria che subisce un grave infortunio; la storia di un contadino e suo figlio nel passaggio del lavoro tra una generazione e l'altra; un portuale in pensione che il sabato va a far visita ad una bambina orfana di un marittimo morto in mare; la vita a bordo di una nave durante una crociera di esercitazione, narrata attraverso i ricordi dei marinai; la storia di due fratelli dei quali uno è un formidabile "latin lover", mentre l'altro trascina le sue serate in completa solitudine; una famiglia di operai scettici verso la nuova forma di ristrutturazione dell'industria in cui lavorano; le vicende di alcuni giovani disoccupati meridionali che si iscrivono a scuole professionali e di qualificazione; una coppia di fidanzati, contadini in Maremma, che sognano di formare una famiglia; un giovane agricoltore calabrese che parte per il servizio militare; un gruppo di contadini in Calabria nel periodo della riforma agraria; un italo-americano che torna in Lucania con la moglie dopo trenta anni di assenza; due personaggi che si trovano alla prese con il desolante caos di un ufficio passaporti, dove vengono sottoposti a minuziosi controlli al posto di frontiera; cinque giovani maestre, assistenti del patronato, che si recano in un villaggio in Sicilia per organizzare il doposcuola; una giovane laureata che ripensa ai quattro anni durante i quali era studentessa di lettere presso l'ateneo di Bologna; il trasferimento dei

componenti di una famiglia contadina in una nuova casa colonica; un gruppo di contadini che sceglie di coltivare semi di mais selezionati dai concorsi; un pastore, Tonino, che deve decidere se lasciare la sua attività ereditata dal padre per diventare contadino; una famiglia media alla prese con le spese che quotidianamente deve sostenere.

In tutti i film emerge un messaggio chiaro: tutti i problemi si possono risolvere grazie agli aiuti ERP, al Piano Marshall e all'intervento degli Stati Uniti. La costruzione dell'acquedotto risolve il problema dell'acqua di un paese dell'Italia meridionale; un disperato disoccupato a Trieste viene assunto dalla raffineria Aquila, ricostruita grazie al denaro e ai macchinari inviati dagli Stati Uniti tramite l'ECA; un bambino, dopo avere risparmiato a lungo i guadagni del suo lavoro, può comprarsi un carillon; una coppia di fidanzati, grazie al "Piano Fanfani", attraverso la gestione INA casa, può permettersi l'acquisto di un'abitazione; un tassista, un metronotte e un manovale, anche se di notte, hanno la possibilità di avere un lavoro dignitoso; un operaio di un'acciaiera subisce un infortunio e viene salvato grazie a una trasfusione di sangue; un contadino e suo figlio migliorano le proprie condizioni grazie alla legge che decreta la pensione per i contadini; l'impegno di un portuale in pensione che il sabato va a far visita ad una bambina orfana di un marittimo morto in mare; l'opera degli uomini della Marina militare italiana ricostruita dopo la guerra attraverso i racconti dei marinai; la storia differente di due fratelli, l'uno l'opposto dell'altro, ma che alla fine si completano a vicenda; una famiglia di operai capisce che produttività significa miglioramento delle condizioni di lavoro con la partecipazione delle stesse maestranze; i giovani lavoratori del Meridione d'Italia, grazie a scuole professionali, sviluppano le proprie attitudini riuscendo ad uscire dall'anonima massa dei senza mestiere; attraverso una coppia di fidanzati, contadini in Maremma, si tratta la necessità per gli agricoltori di riunirsi in cooperativa; il servizio militare permette ad un giovane agricoltore calabrese di imparare il mestiere di meccanico e di sposarsi con una cameriera goriziana; il forte aumento demografico in Europa impone la modernizzazione e la pianificazione dell'agricoltura porta alla riforma agraria e all'assegnazione delle terre in Calabria; un italo-americano torna in Lucania dopo

trenta anni e, attraverso la conoscenza di un ingegnere impegnato nella bonifica della regione, capisce gli sforzi e le opere intraprese per portare la Lucania al livello delle regioni più sviluppate d'Italia; la farsa “surrealista” con due personaggi sottoposti a minuziosi controlli di frontiera auspica un'unione europea senza passaporti e dogane; le attività svolte dall'Amministrazione per le attività assistenziali italiane e internazionali (AAI) per forgiare un'infanzia migliore attraverso le vicende di cinque giovani maestre in Sicilia; una giovane laureata ripensa allo studio e al suo impegno nelle organizzazioni universitarie durante i quattro anni in cui era studentessa; una famiglia contadina ottiene una nuova casa colonica, insieme ad un terreno da coltivare, grazie all'Ente Maremma; le vicende di alcuni contadini grazie all'innovazione dell'uso dei semi di mais selezionati dai concorsi riescono ad avere raccolti migliori; Tonino si convince a lasciare il proprio gregge e a diventare agricoltore grazie alle bonifiche, alle macchine agricole e alle nuove case per i contadini messe a disposizione dallo Stato, attraverso gli aiuti americani; il bilancio dello Stato illustrato attraverso l'esempio di una famiglia e delle spese che quotidianamente deve sostenere.

Se i “film documentari” sulla provincia americana hanno inculcato nella mente degli italiani il “sogno americano”, l'idealizzazione di una società americana in cui tutto funziona, tutti lavorano, tutti hanno una casa, tutti vivono bene, i “film documentari” di produzione italiana rivelano invece alla provincia italiana che, attraverso gli aiuti ERP, anch'essa può ambire a raggiungere gli standard di vita americani: si punta sull'efficacia della comunicazione indiretta, allusiva e sulla capacità di attivare meccanismi di identificazione negli spettatori attraverso dettagli e particolari comportamentali, psicologici, esistenziali. Probabilmente sono proprio i film di fiction del fondo triestino a mostrare uno spaccato significativo sui modi con cui una strategia comunicativa ha affrontato la complessa platea dell'Italia nel secondo dopoguerra, su uno specifico obiettivo politico: l'assorbimento del territorio italiano nella sfera di influenza statunitense.

Il ruolo essenziale giocato dal cinema come strumento per veicolare lo spirito americano in Italia e in Europa negli anni del secondo dopoguerra ha consentito il

“trionfo” degli Stati Uniti, nella misura in cui hanno reso partecipi gli europei alla loro tradizionale visione ottimistica del «paradiso americano»<sup>120</sup>: come ha proclamato il giornalista e scrittore Enzo Forcella, «i miti americani hanno mantenuto le promesse e hanno vinto».

---

<sup>120</sup>Rapporto <European Attitudes towards the United States> inviato il 10 giugno 1953, in NA, RG 469, *ECA Mission to Italy, Office of Director, Subject files (Central Files) 1948-57*, <Public Relations> sub-file.

## PARTE TERZA, PARAGRAFO PRIMO

### “L'AMICO AMERICANO”: IL FONDO USIS E LA PROPAGANDA DEL PIANO MARSHALL

#### 3.1 GLI ARCHIVI AUDIOVISIVI ITALIANI TRA TRATTAMENTO E RIUSO: IL FILM DOCUMENTARIO

L'analisi del rapporto tra audiovisivi e memoria e il dibattito teorico su questa tipologia di fonte hanno indubbiamente portato alla consapevolezza di come l'immagine in movimento abbia mutato il concetto stesso di memoria e il rapporto individuale e collettivo con il tempo. La natura di fonte per la storia, le implicazioni tecnologiche per la conservazione e l'accesso alle registrazioni di immagini in movimento costituiscono un linguaggio iconografico dinamico, ormai anche sonoro, come anticipano nelle proprie considerazioni pionieristiche Boleslaw Matuszewski<sup>121</sup> e Walter Benjamin<sup>122</sup> negli anni Trenta del Ventesimo secolo.

Scriva Ansano Giannarelli:

«Il cinema è il linguaggio del pensiero visivo e, in quanto pensiero, è sicuramente uno strumento di conoscenza della realtà»<sup>123</sup>.

<sup>121</sup>Matuszewski è un nome citato talvolta tra i pionieri della archivistica filmica, ma probabilmente sulla base di notizie sommarie. Nel più anticipatorio dei suoi scritti, *Una Nuova Fonte della Storia*, l'autore sostiene che “si tratta di dare a questa fonte [...] la stessa autorevolezza, lo stesso statuto ufficiale, la stessa accessibilità che hanno gli archivi già esistenti.” Inoltre, Matuszewski propone la “Creazione di un deposito di cinematografia storica”, indicando la necessità di una normativa riguardante il “deposito legale”, anticipando di circa trenta anni la nascita delle prime cineteche (a parte gli archivi di alcune strutture produttive che per fortuna conservarono parte della loro produzione). Si veda L. CORTINI (a cura di), *Il film negli archivi. Il punto di vista di Ansano Giannarelli*, Edizioni Effigi, Roma, 2011, pp. 26-27.

<sup>122</sup>Nelle sue elaborazioni concettuali, Benjamin si occupa di questi “oggetti” (sia pure nella loro accezione di opere d'arte), individuando la “riproducibilità come nuovo carattere da prendere in considerazione da un punto di vista estetico. Infatti, il carattere essenziale della loro origine tecnica rende possibile la loro duplicazione in più copie: ma questo non è concepito come elemento negativo; esse perciò hanno una natura del tutto diversa rispetto all'“esemplare” unico di una secolare tradizione artistica, che è connotato da un valore speciale, un'“aura” la definisce Benjamin. Un altro aspetto della riflessione di Benjamin da sottolineare è quello della necessità di ricordare sempre, a proposito della registrazione (e quindi della riproduzione) delle immagini fotografiche dinamiche, che quello filmico è un linguaggio iconico dinamico (e dagli anni '30 iconico-sonoro: ma la registrazione del suono risale all'800, e diventa comunicazione di massa con la radio) e che per la sua stessa esistenza sono indispensabili strumenti tecnici (se non si possono “muovere” i supporti su cui esistono le registrazioni, se non si fanno “scorrere” in una apparecchiatura, un film in pellicola o in videonastro è materia inerte, che in quanto tale dà a chi la tratta, la tocca, la osserva, poche informazioni sul suo aspetto esteriore e di natura tattile, ma è totalmente “muta” sullo specifico linguaggio che “contiene”. Si veda L. CORTINI (a cura di), *Il film negli archivi. Il punto di vista di Ansano Giannarelli*, cit., pp. 30-31.

<sup>123</sup>L. CORTINI (a cura di), *Il film negli archivi. Il punto di vista di Ansano Giannarelli*, cit., p. 21.

In termini problematici, egli analizza il termine “audiovisivo” e il suo rapporto con il termine “film” che la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) definisce come «registrazione di immagini in movimento, con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto»<sup>124</sup>. Ma per Giannarelli, pur ritenendo più corretto e comprensivo l'uso della parola “film”, risulta preferibile il termine “audiovisivi” in quanto nella cultura italiana si è fatto coincidere il significato di film soltanto con il “lungometraggio fiction destinato alla proiezione nelle sale cinematografiche”<sup>125</sup>.

Infatti, secondo Giannarelli, si è affermata, nella pratica quotidiana di tutti i media di massa e quindi nel senso comune, una sorta di grande divisione gerarchica per quel che riguarda opere e prodotti contenenti immagini in movimento. Al primo posto di una presunta scala di valori c'è il “film”: si intende il film di fiction destinato alla proiezione nelle sale cinematografiche, quindi un film della durata standard di circa un'ora e trenta, cioè il lungometraggio. Questo è il “mito” dominante, senso comune nell'immaginario collettivo di massa, questo è il “massimo oggetto del desiderio” di chi aspira a operare in questa attività. A seguire, in sotto ordine, c'è tutto il resto, definito in tanti modi. Per restare in ambito cinematografico, per esempio, cortometraggio, inchiesta, cine/attualità, video testimonianze, e in modo particolare il documentario.

Il “documentario”, un termine di carattere approssimativo e ambiguo, un concetto che attirò sin dagli anni Trenta del Ventesimo secolo l'attenzione di John Grierson<sup>126</sup>, il grande autore e teorico della scuola cine/documentaristica inglese:

«Il documentario è una definizione grossolana: accettiamola per quel che vale»<sup>127</sup>.

---

124Si veda in proposito A. LIBERTINI, *La Federazione internazionale degli archivi di film e le sue attività*, in *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione*, a cura dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico e della Regione Lazio, Carl, Roma 1995.

125L. CORTINI (a cura di), *Il film negli archivi. Il punto di vista di Aniano Giannarelli*, cit., pp. 39-48.

126John Grierson è stato un produttore cinematografico, critico cinematografico, regista e teorico del cinema britannico. È considerato un pioniere e il caposcuola del movimento britannico e canadese degli anni trenta. Nel 1926 ha coniato il termine “documentario” all'interno di una recensione del film *L'ultimo Eden* di Robert J. Flaherty. Si vedano G. EVANS, *John Grierson and the National Film Board: The Politics of Wartime Propaganda*, University of Toronto Press, Toronto 1984; J. NELSON, *The Colonized Eye: Rethinking the Grierson Legend*, Between the Lines, Berkeley 1988.

127J. GRIERSON, *Documentario e realtà*, in <Bianco e nero>, s.i.d., p. 41.

Oltre ad essere un problema il termine stesso, spesso si cade nell'equivoco di far coincidere il “documentario” con il “cortometraggio”. La breve durata di molti film “documentari” è diventata motivo, peraltro del tutto inconsistente e incongruo, tipico della pigrizia del “senso comune”, di equiparazione di due aspetti del tutto diversi, quali i connotati stilistico formali e di contenuto di un film con una misura lineare-spaziale, che è in realtà temporale: la durata<sup>128</sup>. “Documentario” non significa automaticamente cortometraggio e tanto meno viceversa.

L'interesse all'attualità e il bisogno di raccontare la realtà, anche se scomoda, può portare a privilegiare un cinema che faccia pensare e, in questa prospettiva, può condurre a riconoscere nel film documentario una forma espressiva fondamentale, suscitando l'interesse per quegli audiovisivi prodotti da soggetti che non si pongono finalità estetiche, a cui si può comunque riconoscere un valore di documento.

Il film documentario è uno degli oggetti meno conosciuti dell'ambito audiovisivo, un cinema ritenuto per lungo tempo “inferiore” rispetto al lungometraggio di finzione, al punto da determinarne l'assenza di conoscenza, un contesto dove la perdita e la scomparsa dei prodotti, già mediamente alta per tutte le tipologie di produzione filmica passata, ma anche presente, raggiungono ampiezze inimmaginabili. Un terreno di intervento su cui diventa preziosa l'opera di archivi, cineteche e mediateche, ma la potenzialità di queste strutture è ancora frenata dal loro isolamento e dall'assenza di una politica complessiva del settore: per costruirla, diventa indispensabile la collaborazione delle grandi strutture di conservazione come la Cineteca Nazionale, il Centro Sperimentale di Cinematografia, il Luce Cinecittà e le Teche Rai.

Una collaborazione che si rende necessario per impostare e realizzare un modello di catalogazione per il documento audiovisivo che tenga conto del suo linguaggio specifico, secondo uno standard che non sia né quello per i documenti cartacei né di derivazione biblioteconomica. Si potrebbe così risolvere il problema della proliferazione delle strutture di conservazione di audiovisivi in Italia con il crescente

---

<sup>128</sup>Un tempo, quando c'erano soltanto film su pellicola, si usava indicare la lunghezza di un film, non la durata: poi chi aveva le tabelle di conversione tra misure lineari nei differenti standard e misure temporali si faceva le sue operazioni, e otteneva la durata. Oggi è avvenuta un'unificazione valida per tutte le tipologie di supporti con durata.

dilatarsi della difformità tra sistemi e criteri di descrizione che di fatto non consentono visibilità, accessibilità, conoscenza di un patrimonio enorme.

La necessità di catalogare se stesso il cinema l'ha avuta quasi fin dall'inizio: la descrizione necessita dell'approfondimento delle metodologie di analisi del linguaggio audiovisivo per individuare specificità che ha solo questa tipologia documentaria e che non possono essere affrontate con strumenti nati per altri tipi di linguaggio e di materiali. Le nuove tecnologie hanno comportato modi di catalogazione addirittura diversi, un accoppiamento fra parola e immagine, per cui si cataloga attraverso le stesse immagini. Le innovazioni tecnologiche hanno introdotto nell'audiovisivo una modificazione radicale attraverso l'intreccio tra le tecnologie informatiche e quelle audiovisive, in modo particolare proprio nella catalogazione.

Cresce il valore economico di questo oggetto, del film conservato, perché non è più soltanto un documento da tenere chiuso degli archivi, o accessibile solo per studio, ma è un materiale che ha la possibilità di essere riusato. Questa è una delle grandi conseguenze della scoperta di W. Benjamin, di cosa succede all'arte quando si è immersi nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: non si distrugge niente, usando e riusando, vedendo e rivedendo questi materiali. Il valore di questi oggetti, affermando sempre più come un valore economico, anche estremamente rilevante, perché la richiesta dell'uso, del consumo, della fruizione di questi materiali, attraverso l'enorme espansione delle potenzialità di diffusione informatica, porta ad una produzione continua di nuovi materiali audiovisivi e fa crescere anche la domanda da parte di programmi televisivi<sup>129</sup>. A questo punto, la catalogazione assume un valore strategico per quanto riguarda l'accesso e la conoscenza del materiale effettivo, per poterlo usare. Attraverso l'autonomia dei sistemi di catalogazione e contemporaneamente l'interoperabilità dei sistemi stessi, per poter comunicare, per potersi connettere e scambiare, e consentire accessi in tutti i centri dove il materiale viene conservato, si potrebbero soddisfare le esigenze di ciascun centro di raccolta, di ciascun archivio, facendo rete, aggregando i propri contenuti.

---

<sup>129</sup>Si veda L. CORTINI, *Il dibattito archivistico sulle fonti audiovisive: il contributo delle metodologie archivistiche al loro trattamento negli archivi di immagini in movimento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2002, in *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivistici e Bibliotecari*, Anno XVI, Roma 2002.

Obiettivo principale della conservazione degli audiovisivi e della loro valorizzazione attraverso la catalogazione è lo scambio di informazioni tra più archivi: le regole dettate dalla FIAF<sup>130</sup>, infatti, hanno tra i propri scopi quello di ampliare la cooperazione tra gli archivi, assicurare la disponibilità internazionale di film e documenti, incoraggiare la ricerca storica.

In questa direzione, un esempio significativo è un progetto sviluppato dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico e l'Archivio Centrale dello Stato, che ha portato alla riscoperta di un fondo di particolare valore, proprio di film “documentari”, di origine nord-americana e italiana, risalente a quegli anni cruciali per la storia dell'Italia e dell'Europa del dopoguerra nei quali fu lanciato il famoso Piano Marshall<sup>131</sup>, il Fondo *United States Information Service*.

Il Fondo “triestino” USIS, è un giacimento documentario che comprende una varietà di materiali, di sub-generi, di linguaggi e di provenienze, il tutto assemblato in modo più o meno casuale e disordinato: un esempio che si identifica perfettamente con quel “tutto il resto” che Ansano Giannarelli descrive come materiale considerato di “sotto ordine” rispetto al “film” in una sorta di grande divisione gerarchica per quel che riguarda opere e supporti contenenti immagini in movimento.

A proposito del Fondo USIS e del rapporto tra audiovisivi e memoria, come scrive David W. Ellwood,

«l'insieme del materiale triestino rappresenta una scoperta di primissima importanza per lo studio dell'evoluzione dell'identità italiana a livello dell'auto-rappresentazione, in rapporto con la presenza nuova e massiccia della potenza americana in tutte le sue forme materiali e simboliche»<sup>132</sup>.

Lo studio di tale prezioso giacimento di film porta alla consapevolezza di come l'immagine in movimento abbia “mutato” il concetto stesso di memoria: raramente,

130H.W. HARRISON (a cura di), *The FIAF Cataloguing Rules For Film Archives*, K.G. Saur, Munchen-London-New York-Paris 1991.

131Si veda la storia di questa esperienza in A. GIANNARELLI, *Selezionare/conservare/costruire/trasmettere la memoria: gli archivi*, nel n. 2-3, LIII B1993 della <Rassegna degli Archivi di Stato>.

132D.W. ELLWOOD, *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia del dopoguerra*, in G. BARRERA, G. TOSATTI, *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli archivi, Roma 2007, p. 25. Si veda D.W. ELLWOOD, *Italian Modernisation and the Propaganda of the Marshall Plan*, in L. CHARLES, L. SPONZA (a cura di), *The Art of Persuasion: Political Communication in Italy from 1945 to the 1990's*, Manchester University Press, Manchester 2001, pp. 23-48.

un corpus di materiale così cospicuo viene ad alimentare la storia dell'idea che una nazione può aver avuto di se stessa o, più precisamente, può avere avuto nell'arco di tempo che va dagli anni Quaranta fino agli anni Cinquanta del Ventesimo secolo.

Per quanto riguarda inoltre il rapporto individuale e collettivo con il tempo, come poche altre fonti, le 506 pellicole del fondo sopravvissute, possono aiutare a fare capire in quale modo si sia evoluto in quegli anni in Italia «il visibile, quello che si vede e quello che viene rappresentato», per utilizzare l'approccio analitico suggerito da Gian Piero Brunetta<sup>133</sup>.

Come scrive Letizia Cortini, «ciò che i documenti audiovisivi narrano non lo possono raccontare altre fonti o altri linguaggi»<sup>134</sup>: dunque, non avere la possibilità di accedere a questa parte fondamentale della memoria del Novecento, di cui ne è tassello importante il Fondo USIS, sia per conoscerla attraverso gli innumerevoli punti di vista degli autori, dei produttori, dello “spirito del tempo” che ha contribuito a realizzarla, e senza, al tempo stesso, poterne usufruire per esaminare e sperimentarne il linguaggio specifico, è inconcepibile nell'arco di un processo di affermazione del valore di qualsiasi elemento filmico in un archivio, ai fini anche del “riuso produttivo”, seguito dal “riuso creativo”.

Lo scambio di informazioni tra più archivi e l'accesso alla documentazione rappresentano il modo migliore per poter usufruire dei documenti audiovisivi: il “coordinamento” in ambito nazionale a tal fine, è ormai un'esigenza. “Il futuro delle memorie”<sup>135</sup> dipende strettamente dalla necessità di collegarsi con strutture private che agiscono sul terreno della conservazione-diffusione-produzione: la grande quantità di archivi audiovisivi, di mediateche, pubbliche e private, di medie e piccole dimensioni, è un dato di fatto in Italia, e consentirebbe la costruzione complessiva di una rete sulla conservazione dei materiali audiovisivi e sulla loro diffusione, nonché sul loro “riuso creativo”.

---

133G.P. BRUNETTA, *La guerra lontana: la prima guerra mondiale e il cinema tra i tabù del presente e la creazione del passato*, Rovereto, Zaffoni, [1985], p. 12.

134L. CORTINI, *Ansano Giannarelli e la tutela degli “archivi di cinema”*. Una lezione continua..., in *Il film negli archivi, il punto di vista di Ansano Giannarelli*, a cura di L. CORTINI, Edizioni Effigi, Roma, 2012, p. 19.

135Titolo di un importante convegno, organizzato e promosso nei primi anni Novanta del Novecento dalla Mediateca delle Marche, svoltosi ad Ancona nel giugno 1994. Si veda *Il futuro delle memorie, Atti del convegno svoltosi ad Ancona nel giugno 1994*, I Quaderni della Mediateca delle Marche, N. 2/3, Ancona 1995/1996.

È possibile usare e riusare i materiali audiovisivi d'archivio per conoscere meglio opere e prodotti già realizzati, per esprimere critica nei loro confronti, per proporre forme alternative, per creare nuove opere: tutto questo senza nessun danno per le opere, i prodotti, i materiali “originali” da cui si parte, grazie alla “riproducibilità tecnica dell'opera d'arte”<sup>136</sup>.

È ormai riconosciuta la rivoluzionaria carica di testimonianza, conoscenza, invenzione della realtà, attraverso l'uso del linguaggio e delle fonti audiovisive per conoscere e il loro riuso per creare e partecipare democraticamente e attivamente nella società: di qui il ruolo fondamentale svolto, o che potrebbero svolgere, dagli organismi di tutela e conservazione dei patrimoni audiovisivi, le cui politiche culturali e le cui finalità, nonché le pratiche di trattamento dei documenti, diventano decisive per affrontare problematiche quali quelle dell'accesso, della proprietà intellettuale, dei diritti d'autore.

Per favorire la diffusione dei contenuti degli audiovisivi, si deve favorire l'uso come conoscenza e il riuso come creatività. Questo spesso si scontra con una difesa rigida del copyright, ma soprattutto la rivoluzione digitale, pur non consentendo a volte nella riproduzione di distinguere un originale dalle copie, ma portare ad un uso più libero dei materiali, per una “proprietà sociale della produzione intellettuale”, quanto auspicava A. Giannarelli<sup>137</sup>. La digitalizzazione può mettere in crisi il concetto stesso di copyright, diritti sulle copie, rendendo tecnicamente indistinguibili le “copie” dagli esemplari “originali”. Interessanti dunque i movimenti del copyleft e delle creative commons<sup>138</sup>.

---

136Si veda W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

137A. GIANNARELLI (a cura di), *Il film documentario nell'era digitale*, Ediesse, Roma 2006, in *Annali 9*, Fondazione archivio audiovisivo movimento operaio e democratico, Effigi Edizioni, Roma 2006.

138Si veda, A. GIANNARELLI, L. CORTINI, *Diritto d'autore, copyright e copyleft nell'audiovisivo. Norme e posizioni a confronto*, Annali 13, Fondazione archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Effigi Edizioni, Roma 2010.

## PARTE TERZA, PARAGRAFO SECONDO

### “L'AMICO AMERICANO”: IL FONDO USIS E LA PROPAGANDA DEL PIANO MARSHALL

#### 3.2 IL RECUPERO DEL FONDO USIS: DALLA INFORMATIZZAZIONE ALL'USO DELLA PIATTAFORMA XDAMS OPEN SOURCE

##### – IL PRIMO RECUPERO DEL FONDO USIS

Il primo trattamento del fondo *United States Information Service* (USIS) di Trieste fu affidato nel 1991 dall'Archivio Centrale dello Stato (ACS) all'Archivio audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD), istituto che poteva vantare una sicura esperienza in materia di gestione, recupero, valorizzazione dei beni audiovisivi. Fu così dato l'incarico all'AAMOD di esaminare i materiali, valutarne lo stato di conservazione e procedere alla schedatura di tutti i film.

Ansano Giannarelli nel documentario *Un tesoro ritrovato* afferma che:

«Il lavoro che l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico ha svolto sul Fondo cinematografico dell'Archivio Centrale dello Stato è un esempio di una positiva collaborazione fra due istituzioni, diverse per tanti motivi, che hanno trovato un terreno di convergenza proprio nella considerazione che anche i documenti audiovisivi sono documenti storici importanti. [...] Il fatto che ad un certo punto una istituzione così importante come l'Archivio Centrale dello Stato si trovasse fra tanta carta, i documenti cartacei che abbondano, una certa quantità di strane scatole con dentro della pellicola, ha fatto venire la voglia di sapere che cosa ci fosse dentro queste scatole e cosa ci fosse dentro la pellicola, quindi di fare un lavoro accurato e scientificamente rigoroso di inventariazione, di catalogazione e di usare una procedura molto moderna come quella della catalogazione automatizzata o informatizzata [...]»<sup>139</sup>.

I film dell'Archivio Centrale dello Stato, giunti all'AAMOD, furono sottoposti ad una preliminare lavorazione, passati al tavolo passa film, sottoposti a pulizia con

---

<sup>139</sup>Documentario *Un tesoro ritrovato*, regia di P. DI NICOLA, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1992.

panno antistatico e liquido e poi avvolti nei nuclei nuovi, per la proiezione in moviola.

Racconta Mauro Zaccaria, allora coordinatore del progetto per conto dell'AAMOD:

«Abbiamo lavorato su un totale di quasi 700 oggetti, per oggetti intendo scatole o contenitori. Alcuni film si trovavano in doppia o tripla copia, quindi diciamo che il totale sui titoli su cui abbiamo lavorato è di circa 520 unità»<sup>140</sup>.

Dopo aver visionato tutti i film, nel dicembre 1991, l'AAMOD, completata alcuni mesi successivi la schedatura delle pellicole, consegnò all'ACS le bobine “originali” e i materiali elaborati<sup>141</sup>.

La schedatura ha puntualmente rilevato i dati identificativi inerenti le pellicole (data, regia, montaggio, fotografia, musica, produttore o ente committente, durata, bianco/nero o colore, sonoro, lingua), un abstract per il contenuto e l'indicazione di voci per indici o chiavi di ricerca (nomi geografici, persone, enti e cose notevoli). L'AAMOD ha quindi provveduto a stampare le schede dei film, con tutti i dati rilevati, in due fascicoli<sup>142</sup>, offrendo così una prima possibilità di consultazione fin dal 1992.

## – LE CARATTERISTICHE DEL FONDO

Il fondo, costituito originariamente dall'USIS di Trieste e poi accresciuto da altre pellicole prodotte fino all'inizio degli anni Sessanta, quando la sua gestione passò al Commissariato del Governo di Trieste, è composto da pellicole – documentari, cinegiornali, film di fiction e di animazione – prodotte in parte negli Stati Uniti, in

---

<sup>140</sup>Documentario *Un tesoro ritrovato*, regia di P. DI NICOLA, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1992.

<sup>141</sup>Questi i dati ottenuti dall'analisi AAMOD sul Fondo USIS, iniziata nel novembre 1991 e terminata nell'aprile 1992, furono impiegati 6 mesi per la catalogazione. 716 scatole del fondo, 512 film inventariati, 403 film in copia unica, 109 film in più copie, 716 schede redatte.

<sup>142</sup>ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO, *Catalogo del fondo cinematografico dell'Archivio centrale dello Stato*, a cura di A. GIANNARELLI, E. SEGNA, M. ZACCARIA, voll. 2, Roma 1992 (dattiloscritto). Per la relazione sull'inventariazione ha collaborato anche P. Di Nicola.

parte in Italia, fra il 1941 e il 1966 per scopi di propaganda e di informazione<sup>143</sup>. L'esame dei contenuti rivela una grande ricchezza e varietà di temi: i film descrivono attività industriali, agricole e dell'artigianato, sono ricorrenti i temi della ricostruzione in Italia, vista sia dalla prospettiva americana che da quella italiana, dell'organizzazione sociale e politica degli Stati Uniti, delle condizioni di vita dei paesi dell'est europeo; altri film riguardano lo sport e la divulgazione di varie discipline scientifiche e di tecnologie di avanguardia; altri ancora presentano dettagliate descrizioni didattiche di mestieri e di operazioni tecniche.

Trattandosi di pellicole legate da un forte legame originario, la prima operazione importante fu quella di scomporre il fondo e ricostruire la stratigrafia dei diversi nuclei, sulla base del committente, della produzione e della datazione.

Nelle 674 bobine trovate a Trieste, alcune delle quali relative a vari esemplari dello stesso film, furono identificati 506 film, di cui:

- 20 riguardanti specificamente Trieste, prodotti in parte dall'Ufficio spettacolo, Servizi stampa e informazioni del Commissariato generale del governo e del territorio di Trieste;
- 7 documentari del ciclo *Panorami d'America. Serie di quadri*, prodotti dalla Sezione estero (i Servizi d'Oltremare) dell'OWI oppure dall'USIS, tutti relativi alla società americana<sup>144</sup>;
- 20 film di carattere strettamente didattico, prodotti dallo US Office of Education – Training film;
- 60 prodotti nell'ambito del Piano Marshall<sup>145</sup>;
- 8 film di contenuto anticomunista<sup>146</sup>;

---

143Una prima segnalazione, quando ancora non ne erano noti del tutto i contenuti, è in A. GIANNARELLI, *Selezionare – conservare – costruire – trasmettere la memoria: gli archivi*, in <Rassegna degli archivi di Stato>, LIII (1993), 2-3, pp. 326-332 e in G. TOSATTI, *Il Fondo cinematografico USIS nell'Archivio centrale dello Stato*, *ibid.*, pp. 323-325; cfr. anche D.W. ELLWOOD, *The USIS-Trieste Collection at the Archivio Centrale dello Stato*, Roma, in <Historical Journal of Film, Radio and Television>, XIX (1999), pp. 399-404.

144Si tratta de *Il villaggio, La città dell'acciaio, Per un domani migliore, La libertà di imparare, Il nord ovest degli Stati Uniti, La biblioteca del Congresso, Dietro i colonnati di Washington*. Un riferimento a questi documentari è in R.D. MacCANN, *The People's Films. A Political History of U.S. Government Motion Pictures*, New York, Hastings House Publishers, 1955, pp. 137-147. Questa serie era costituita da almeno 12 documentari.

145Molti documentari sono conservati presso i National Archives statunitensi; ne esistono tre cataloghi, editi tra il 1951 e il 1954; l'ultimo è intitolato *Catalogue of Information Films Produced in Europe for the Marshall Plan 1948-1953*, by the Film Section, Information Division [of the] Special Representation [sic] in Europe.

146Tutti prodotti negli anni 1956-1960: *Una nazione in tormento, Ungheria eroica, Profughi, La rivolta di una generazione*, sulla lotta del popolo ungherese per liberarsi dal regime comunista e sull'occupazione delle forze militari sovietiche per reprimere la rivolta; *Finalmente liberi*, del 1956-57, che ha come protagonisti due ballerini

- 5 film didattici<sup>147</sup>;
- 6 film della serie *Problemi e progressi della nuova Europa/Changing Face of Europe*<sup>148</sup>;
- 64 documentari prodotti per conto della Presidenza del Consiglio dei Ministri;
- 11 documentari prodotti dalla RAI, di cui 11 della serie *Le inchieste del Telegiornale*<sup>149</sup>;
- 2 numeri della *Settimana INCOM*<sup>150</sup>;
- 32 documentari dell'Istituto LUCE<sup>151</sup>;
- 33 numeri della serie di cinegiornali *Oggi e domani. Panorama di vita e lavoro della nuova Europa*;
- 9 numeri della serie di cinegiornali *Rassegna mensile d'Europa*;
- una parte della produzione statunitense, esattamente 33 pellicole, costituita da cinegiornali di tre diverse serie: il *Cinegiornale USA*, *Pagine americane*, *La rivista cinematografica*.

Le metodologie per la catalogazione del fondo furono impostate e coordinate da Ansano Giannarelli, mentre a Paolo Di Nicola, collaboratore dell'AAMOD, fu affidata l'analisi dello stato di conservazione dei supporti. La schedatura dei film fu effettuata da Elisabetta Segna (1-253) e da Mauro Zaccaria (254-506), invece la revisione delle schede e la cura degli indici furono condotte da Giulia Barrera (schede

---

ungheresi; *La frontiera*, incentrato sulla contrapposizione tra la vita in Cecoslovacchia e quella nella Germania occidentale; *Verso la libertà*, che racconta la fuga di uno studente dalla Cecoslovacchia fino agli Stati Uniti; infine un film a disegni animati, *Uomini e polli*, contro il totalitarismo del blocco orientale.

147Si tratta de *L'affilatura delle frese, Conservazione della terra e dell'acqua / Soil and Water Conservation, La diarrea bianca del pollame, La mungitrice meccanica / No hand stripping, I nastri portanti*.

148Si tratta di *Carbone bianco / Power for All, Case per tutti / Somewhere to Live, Nostro pane quotidiano / Three Hundred Million Mouth, Uomini e macchine / Men and Machines, Via libera / Clearing the Lines, Vivere sani / The Good Life*.

149Nel 1956 fu costituita nell'ambito della RAI la redazione DIDR (Documentari, inchieste, dibattiti, rubriche) e, in quello stesso anno, si recarono all'estero le prime *troupe* di giornalisti; nel 1958 furono realizzati in Italia e all'estero un centinaio di documentari, che non avevano carattere di *reportages* di viaggio, ma illustravano i fatti o problemi; cfr. RAI, RADIOTELEVISIONE ITALIANA, *Dieci anni di televisione in Italia*, Roma, ERI, 1964.

150Su questo cfr. M.A. FRABOTTA, *L'Italia e il mondo nella dimensione degli anni Cinquanta: i cinegiornali Incom*, in *L'Italia e la politica di potenza in Europa (1950-60)*, a cura di E. DI NOLFO, R.H. RAINERO, B. VIGEZZI, Settimo Milanese, Marzorati, 1992, pp. 371-389; *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni Cinquanta*, a cura di A. SAINATI, Torino, Lindau, 2001.

151Il Luce, acronimo de L'Unione cinema educativo, fu fondato nel mese di settembre del 1924, e l'anno successivo venne trasformato in ente morale e assunse il nome di Istituto nazionale Luce; dal 1927 all'attività documentaristica si affiancò la produzione dei cinegiornali, che arrivò fino a cinque edizioni settimanali; il sonoro fu introdotto nel 1931. Dopo la guerra, l'Istituto Luce riprese la sua attività nel 1949; cfr. in proposito ISTITUTO LUCE, *Ipotesi per un catalogo*, Roma, Istituto Luce, 1990; E.G. LAURA, *Le stagioni dell'aquila: storia dell'Istituto Luce*, Roma, Ente dello spettacolo, 2000; sui cinegiornali dell'Istituto Luce cfr. M. ARGENTIERI, *L'occhio del regime: informazione e propaganda nel cinema del regime*, Firenze, Vallecchi, 1979.

1-253) e da Giovanna Tosatti (schede 254-506).

Nel 1992, la schedatura del Fondo USIS venne condotta in maniera sperimentale, poiché, anche se il modello di partenza era il software CDS/ISIS<sup>152</sup>, all'epoca già conosciuto ed utilizzato da molte biblioteche e raccomandato dall'UNESCO, nonché scaricabile e utilizzabile gratuitamente, la schedatura e i suoi standard dei documenti audiovisivi rimanevano un problema aperto.

Dunque, non esisteva ancora uno standard internazionale per la catalogazione degli audiovisivi e si stava cercando una soluzione come sottolinea Elisabetta Segna:

«La versione Vision del software CDS/ISIS per la catalogazione degli audiovisivi è stata messa appunto all'interno di un gruppo a cui partecipano i più grandi archivi e le più importanti cineteche d'Italia. L'Archivio audiovisivo ha partecipato alla messa a punto di questa versione e ne ha adottato quindi questo applicativo. Per quanto riguarda la catalogazione del Fondo dell'Archivio Centrale dello Stato, sono state fatte delle modifiche a quella versione [...]»<sup>153</sup>

Purtroppo la “promettente” versione Vision del software CDS/ISIS rimase una semplice sperimentazione: la catalogazione, impostata allora con una procedura all'avanguardia come quella della catalogazione informatizzata andò persa. Del lavoro documentalistico<sup>154</sup> svolto sul Fondo USIS rimase il catalogo cartaceo,

---

<sup>152</sup>CDS/ISIS è un software per sistemi di conservazione e recupero dell'informazione, sviluppato, mantenuto e distribuito dall'UNESCO. Distribuito per la prima volta nel 1985, da allora sono state autorizzate oltre 20000 licenze dall'UNESCO e dalla rete mondiale di distributori. È particolarmente adatta per applicazioni bibliografiche e per i cataloghi di biblioteche, sia piccole che medio/grandi. Sono state prodotte versioni in arabo, cinese, inglese, francese, tedesco, italiano, portoghese, russo, spagnolo e molte altre lingue. L'UNESCO rende disponibile il software gratuitamente per scopi non commerciali, benché ai distributori sia concesso di farsi rimborsare le spese. Il nome CDS/ISIS è un acronimo che sta per Computerised Documentation Service / Integrated Set of Information Systems. Il pacchetto è concesso alle biblioteche dei paesi in via di sviluppo come software per lo sviluppo di sistemi informativi dal 2003. In principio CDS/ISIS girava sui computer mainframe di IBM ed è stato scritto alla metà degli anni '70 sotto la direzione/coordinamento di Giampaolo Del Bigio per l'UNESCO's Computerized Documentation System (CDS). Era basato sulle incorporate ISIS (Integrated Set of Information Systems) del Organizzazione Internazionale del Lavoro di Ginevra. Nel 1985 una versione fu prodotta per mini e microcomputers scritta in Pascal. Girava su un PC IBM con MS-DOS. WINISS, la versione per Windows, per la prima volta mostrata nel 1995, può funzionare su un singolo computer o in rete LAN. Il componente client/server JavalISIS permetteva il collegamento a un DBMS database management remoto via Internet ed era disponibile per Windows, GNU/Linux e Macintosh. Successivamente GenISIS permette di produrre forms Web HTML per ricerche sul database CDS/ISIS. Le ISIS\_DLL forniscono le API (Application programming interface) per lo sviluppo di applicativi basati su CDS/ISIS. In Italia è distribuito da DBA Associazione (Associazione per la documentazione delle biblioteche e degli archivi). DBA è un'associazione no-profit, nata nel 1990 con lo scopo di diffondere i sistemi informativi per la documentazione, le biblioteche, gli archivi e promuovere ricerche, nuove applicazioni, interventi di formazione.

<sup>153</sup>Documentario *Un tesoro ritrovato*, regia di P. DI NICOLA, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1992.

<sup>154</sup>Il “documentalista” è una nuova figura professionale sul quale il *Repertorio delle professioni ISFOL* del 1987 si

pubblicato nel 2002<sup>155</sup>.

Il problema della catalogazione dei documenti audiovisivi rimaneva un problema aperto:

«Ogni archivio ha la necessità di gestire al meglio il proprio patrimonio documentario e di renderlo accessibile alla ricerca e alla consultazione. Fondi iconografici, scritture contabili, disegni, progetti, documenti filmici e sonori: la ricchezza, la pluralità di materiali documentari custoditi negli archivi pubblici o privati possono essere tutelate e valorizzate con scelte tecnologiche innovative, ideate per coniugare specificità e universalità nell'accesso, analiticità descrittiva e capacità di scambio e condivisione. [...]»<sup>156</sup>».

## – IL RECUPERO E IL TRATTAMENTO DEL FONDO USIS

Tra il 2002 e il 2004, in risposta a questo problema, fu realizzata xDams, una piattaforma di gestione documentale Open Source sviluppata interamente sul web, ideata e realizzata per il trattamento, la gestione e la fruizione integrata di archivi storici multimediali. La piattaforma nacque all'interno del progetto europeo “Digital Archives and Memory Storage” (DAMS), finalizzato alla creazione di servizi e strumenti specializzati on-line per la gestione di archivi decentrati<sup>157</sup>. Con il software

---

esprime così: “Il documentalista può essere definito come lo specialista del trattamento e del trasferimento dell'informazione, ovvero l'intermediario tra le fonti d'informazione e gli utilizzatori di queste fonti. Le conoscenze di base che il documentalista deve necessariamente possedere comprendono discipline di indole linguistica, cultorologica in senso lato, archivistica e informatica, indispensabili per operare nei seguenti settori d'intervento: trasformazione e/o riduzione del documento a unità informative; creazione dei linguaggi documentari; archiviazione, ritrovamento e circolazione delle informazioni”. Per un approfondimento delle funzioni di un documentalista audiovisivo, utilizzo come base un mansionario della RAI, introducendovi aggiornamenti e generalizzandolo, nel quale è descritto il lavoro del “documentatore” (così come viene ancora chiamato): “[...] analizza materiale di documentazione registrato su ogni tipo di supporto (pellicola, nastri magnetici, ecc.), individuandone i dati di identificazione anagrafico-storici, descrivendone la tipologia tecnologica, sintetizzandone il contenuto e classificandolo secondo sistemi standardizzati (parole chiave, argomenti, ecc.). Per tale attività usa attrezzature, apparecchiature o impianti di vario tipo audiovisivo per l'analisi del materiale, e idonee apparecchiature elettronico-digitali per la registrazione dei dati reperiti”. Utile anche per un approfondimento di questa figura professionale e di questa attività nella struttura audiovisiva che per prima ha usato la catalogazione informatica su larga scala – cioè la RAI – il fascicolo *Note per il documentatore*, dell'agosto 1982. Ma si tratta di una figura professionale la quale, per la sua stessa novità, necessita di approfondimenti ulteriori, anche in funzione dei programmi di formazione che dovranno essere approntati in modo possibilmente unificato.

<sup>155</sup>United States Information Service di Trieste. *Catalogo del fondo audiovisivo (1941-1966)*, a cura di GIULIA BARRERA e GIOVANNA TOSATTI, progetto di ANSANO GIANNARELLI, schede di ELISABETTA SEGNA e MAURO ZACCARIA, Ministero per i beni culturali e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, Roma, 2002.

<sup>156</sup><http://www.regesta.com/cosa-e-xdams/>

<sup>157</sup>DAMS, promosso da regesta.exe, Sol Tec, ha ottenuto i finanziamenti ed il sostegno del programma comunitario Ten-Telecom (Trans European Networks for Telecommunications). Xdams, sviluppata in modalità ASP (Application Service Provider) utilizza il canale web per l'accesso e interazione con i dati. È una piattaforma aperta, costruita su

di archiviazione xDams si puntò alla realizzazione di una piattaforma collaudata<sup>158</sup>, versatile<sup>159</sup>, avanzata<sup>160</sup>, universale<sup>161</sup>, scientifica<sup>162</sup>, web-based<sup>163</sup> e open source<sup>164</sup>.

Dunque, dopo aver risolto il problema della catalogazione degli audiovisivi con la piattaforma xDams, nel 2013 è stato stipulato un accordo nell'ambito di un più vasto accordo che ha visto tra l'altro il deposito del patrimonio su pellicola, nonché di altro materiale documentario, tra l'ACS e l'AAMOD, che ha previsto anche la nuova schedatura del Fondo USIS su xDams Open Source.

La scheda di catalogazione del materiale audiovisivo, che è stata adottata per la descrizione dei materiali del Fondo USIS, ha consentito la descrizione per aree diverse. È prevista una descrizione relativa ai dati di tipo anagrafico come il titolo proprio, il complemento del titolo, il titolo assegnato (a volte è necessario compilare questo campo nel caso di materiali non finiti o non montati), la casa di produzione, l'anno di produzione. Per quanto riguarda l'area delle responsabilità, ci si riferisce ai dati relativi alla produzione e alla realizzazione e agli autori che, nel caso dei materiali audiovisivi, sono molteplici a partire dalla regia fino a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione del prodotto. Un'altra parte molto importante della descrizione del materiale audiovisivo riguarda i suoi dati tecnici e “di magazzino”: oltre alla descrizione effettiva anche dei diversi supporti, delle loro generazioni e condizioni, c'è la possibilità di indicare lo stato di conservazione, ovvero di rilevare se il materiale sia buono per la riproduzione o se abbia bisogno di interventi per il restauro.

Per quanto riguarda, invece, la parte dedicata alla descrizione semantica, è prevista la possibilità di redigere un abstract, che sintetizza il contenuto visivo e sonoro del

---

un'architettura totalmente multiplatforma che adotta lo standard pubblico XML per la conservazione dei dati a lungo termine. La tecnologia XML garantisce interoperabilità e condivisione delle risorse: le basi dati realizzate con la piattaforma sono indipendenti da specifiche soluzioni applicative e consentono la piena e immediata disponibilità dei dati per l'esportazione, o l'importazione in xDams di database realizzati con altri sistemi informativi. xDams adotta lo standard EAD per la descrizione archivistica e la codifica delle risorse archivistiche, Dublin Core Metadata (DC) per le risorse elettroniche, MODS per le risorse bibliografiche e ha sviluppato standard specifici per il trattamento dei diversi archivi.

158Collaudata, con anni di uso e perfezionamento.

159Versatile, configurabile per una grande varietà di dati e archivi, che comunicano tra loro in modo integrato.

160Avanzata, in grado di rispettare la ricchezza e la pluralità dei materiali documentari.

161Universale, crea basi dati indipendenti dagli applicativi e conformi agli standard.

162Scientifica, adotta standard nazionali e internazionali e modelli dati avallati da partner di alto profilo scientifico.

163Web-based, la possibilità di accesso e interazione con i dati dal web è una sua caratteristica fondante.

164Open source, aperta al continuo miglioramento di caratteristiche e funzionalità.

documento, mentre un'altra parte molto approfondita rileva tutta una serie di elementi e di oggetti che “si vedono” nel film. Si tratta di una pratica davvero innovativa, ovvero la descrizione analitica “time-codata” delle scene in cui viene scansionato il documento audiovisivo analizzato.

Grazie a questa metodologia e all'utilizzo di xDams è possibile descrivere complessi archivistici con l'applicazione di modelli dati elaborati sulla base di standard di descrizione archivistica nazionali ed internazionali<sup>165</sup>. In pratica,

---

<sup>165</sup> In campo archivistico manca ancora una teoria condivisa come quella definita in campo biblioteconomico, ma da alcuni anni, soprattutto nell'area anglosassone, sono state create numerose commissioni *ad hoc* per l'elaborazione di standard descrittivi. La descrizione archivistica è: "l'elaborazione di un'esatta rappresentazione di un'unità di descrizione e delle parti che eventualmente la compongono attraverso la raccolta, il confronto, l'analisi e l'organizzazione di ogni informazione che permetta di identificare il materiale documentario e di illustrare il suo contesto di produzione e i sistemi di archiviazione in base ai quali è stato organizzato" (def. delle ISAD). I principi generali che stanno a fondamento degli standard ISAD (G) e ISAAR (CPF) rappresentano la griglia della moderna teoria della descrizione archivistica, e su di essi si è ampiamente confrontata la comunità archivistica internazionale. Le ISAD (G) ISAD-G (International Standard of Archival Description) rilasciate dall'International Council of Archives (CIA) nel 1994, e giunte oggi alla seconda edizione, propongono un modello di descrizione a livelli. Lo scopo della descrizione in più livelli espresso dalle ISAD(G) è "rappresentare il contesto e la struttura gerarchica del fondo e delle sue parti", permettendo di adattare il grado di analiticità della descrizione alla natura e alla tipologia del fondo. Le informazioni inserite ad un livello alto [...] non saranno ripetute ai livelli inferiori, evidenziando da un lato il contesto di pertinenza della stessa informazione ed dall'altro evitando le ridondanze. La griglia d'analisi messa a punto prevede l'articolazione gerarchica di quattro livelli fondamentali: fondo, serie, unità archivistica e documento. Gli oggetti individuati vogliono essere un'indicazione di struttura non vincolante: è infatti prevista la possibilità di articolazione gerarchica intermedia sia a livello di serie (sottoserie) che a livello di unità archivistica (sottounità). I livelli si presentano articolati in questa sequenza: FONDO, SERIE, UNITA' ARCHIVISTICA, DOCUMENTO. Ogni elemento è legato ad un altro di livello superiore (fatta eccezione per il fondo), ma non necessariamente a quello che lo precede nella gerarchia: l'ordine sopra presentato è in realtà un'indicazione di massima, che contempla però la possibilità di "salti di livello" o di ulteriori specificazioni. La possibilità di articolazione gerarchica flessibile permette quindi di descrivere fondi di diverso grado di complessità e a diversi livelli di descrizione. In Italia si è sviluppato un ricco dibattito intorno agli standard di descrizione in generale, e all'elaborazione di linee guida e regole per la descrizione archivistica. Elaborare regole per la descrizione e confrontarsi con standard descrittivi come ISAD (G) significa fondamentalmente operare per la messa a punto di strumenti di comunicazione. Non strumenti di piatta omologazione quindi, ma di costruzione di un linguaggio comune, gli standard possono favorire la comparazione di realtà differenti e far crescere la consapevolezza delle molteplici implicazioni che sono connesse all'opera di descrizione degli archivi. Dal confronto con gli standard sono emerse una serie di problematiche per molti versi nuove: quelle connesse ad una interpretazione della descrizione archivistica come strumento specifico di comunicazione formalizzata delle informazioni sugli archivi, i soggetti produttori e i contesti storici della produzione; quelle connesse alla formulazione di titoli e denominazioni delle unità di descrizione a qualunque livello. Facendo tesoro dell'esperienza maturata dai bibliotecari nel definire il procedimento linguistico per la formulazione dei termini nell'indice per soggetto, si è posto l'accento sull'opportunità di sottoporre il campo del titolo ad un controllo più rigoroso e standardizzato, ai fini della facilitazione delle ricerche sulla documentazione archivistica. Le finalità del modello suggerito non sono semplicemente quelle di rendere più efficace il recupero delle descrizioni, ma contengono implicazioni supplementari di portata più squisitamente culturale. Esso permette in sostanza di tenere distinti nella descrizione, non solo sul piano concettuale ma anche nelle modalità di presentazione dei dati, i diversi fattori che si intersecano nella formazione di ciascun fondo archivistico, dando conto nel modo più efficace delle loro interrelazioni: quello storico-istituzionale relativo alla biografia o alla storia amministrativa del soggetto produttore; quello schiettamente tecnico-archivistico che riguarda i sistemi di protocollazione e archiviazione quello storico-archivistico relativo alla trasmissione documentaria. I fondamenti concettuali di ISAD (G) contribuiscono all'elaborazione di strumenti per analizzare, attraverso la struttura dei fondi archivistici anche le modalità di circolazione delle informazioni all'interno dell'organizzazione del soggetto produttore e le forme di comunicazione della memoria. Si vedano in rete *La traduzione italiana della seconda edizione di ISAD (G), lo standard internazionale di descrizione* (elaborato dal Comitato per gli standard descrittivi del Consiglio Internazionale degli Archivi), realizzata da Stefano Vitali con la collaborazione di Maurizio Savoja, è disponibile sul sito dell'ANAI - Gruppo di lavoro sulle ISAD (G). Lilarca: applicativo Lilit per gli archivi delle donne, strutturato secondo il modello gerarchico e multilivellare proposto dalle ISAD (G).

l'elemento base è il record, a cui viene data una collocazione nel contesto di una struttura archivistica, che viene descritto tramite dati e metadati. Al record possono essere associati allegati multimediali e valori descrittivi comuni ad altri archivi, authority, per consentirne una descrizione più accurata ed organica. La piattaforma permette di accreditare operatori con privilegi diversi di gestione, pubblicazione e organizzazione degli archivi. L'interfaccia web consente l'inserimento della risorsa, che viene codificata in linguaggio Xml<sup>166</sup> tramite lo schema EAD<sup>167</sup>, riferimento corrente per le descrizioni archivistiche. I dati inseriti vengono salvati su autonomi repository separati dall'applicativo. Questo consente un immediato import-export delle basi dati ed una totale interoperabilità con piattaforme e sistemi differenti. La consultazione dei dati può avvenire tramite le interfacce di ricerca ed è libera e strutturata, oppure tramite la navigazione dell'albero gerarchico. Quest'ultima permette la visualizzazione rapida delle risorse sotto forma di scheda breve, che riassume le informazioni più importanti. Le informazioni complete relative al record interrogato sono visualizzabili nella scheda estesa.

Il dinamismo della piattaforma è nella gestione degli archivi e nell'organizzazione delle risorse attraverso le funzioni di riordino, taglia, copia e incolla. Oltre alla

---

<sup>166</sup> XML (sigla di eXtensible Markup Language) è un linguaggio di markup, ovvero un linguaggio marcatore basato su un meccanismo sintattico che consente di definire e controllare il significato degli elementi contenuti in un documento o in un testo. Costituisce il tentativo di produrre una versione semplificata di Standard Generalized Markup Language (SGML) che consente di definire in modo semplice nuovi linguaggi di markup da usare in ambito web. Il nome indica quindi che si tratta di un linguaggio marcatore (*markup language*) *estensibile* (*eXtensible*) in quanto permette di creare tag personalizzati.

<sup>167</sup> La piattaforma documentale xDams è conforme ad EAD (Encoded Archival Description), il modello dati standard o DTD (Document Type Definition) per la codifica di strumenti di corredo archivistici sviluppato e pubblicato (1998) dalla Society of American Archivists in partnership con la Library of Congress. Obiettivo di EAD è fornire gli enti conservatori di archivi di strumenti di ricerca elettronici consultabili online. La tecnologia standard di cui si serve (SGML/XML) rende EAD indipendente da specifiche piattaforme hardware e software e ne garantisce l'accettabilità e la validità nel tempo. EAD è stato sviluppato negli USA sulla base delle pratiche descrittive archivistiche locali, ma è risultato perfettamente compatibile con lo standard internazionale per la descrizione archivistica ISAD(G). La piattaforma documentale permette anche di includere e codificare quegli elementi informativi non contemplati dalle ISAD, ma comunque presenti nella maggior parte degli strumenti di ricerca, come nel caso di indici e rubriche, accrescendo le vie di accesso ai contenuti informativi. Anche le informazioni relative ai soggetti produttori sono codificate in formato XML: in questo caso il modello dati di riferimento è EAC (Encoded Archival of Context). Anche se EAC non è ancora accettato come standard ufficialmente riconosciuto viene citato dall'ultima edizione delle norme ISAAR quale "formato di comunicazione che rende possibile lo scambio di record d'autorità archivistici conformi ad ISAAR (CPF) attraverso il World Wide Web". La scelta di EAD è motivata, in primo luogo, dalla sua flessibilità nella descrizione di oggetti archivistici differenti e dalla sua capacità di rispettare il vincolo archivistico e gerarchico tra le singole unità di descrizione. Questa caratteristica si dimostra particolarmente efficace nel trattamento di risorse documentarie non tradizionali, nella gestione e catalogazione di materiali (come fotografie, filmati etc) custoditi in strutture non deputate istituzionalmente alla conservazione di documenti (archivi fotografici, cinematografici, archivi d'impresa). EAD garantisce infatti l'individuazione univoca del contesto di provenienza di ogni singolo documento e assicura una elevata flessibilità nella scelta dello specifico livello di descrizione della documentazione.

fruizione tramite l'interfaccia dell'applicativo in modalità intranet, i dati possono essere pubblicati su siti e proposti con canali tematici di fruizione grazie alla possibilità di associare interfacce di comunicazione tra la base dati e il front end web.

Grazie alla realizzazione delle schede su xDams Open Source di tutti i film del Fondo USIS, è stata organizzata e realizzata una migliore fruizione di tutte le informazioni relative al fondo, inoltre si è ottenuta una maggiore dinamicità nella migrazione di dati e metadati durante gli scambi di informazioni tra l'ACS e l'AAMOD, con la possibilità di completare le schede di catalogazione con nuove informazioni ricavate da successive e complementari analisi del materiale. Questa vasta operazione ha portato ad un recupero di dati e metadati con la valorizzazione del Fondo USIS rinnovata e più completa.

## PARTE TERZA, PARAGRAFO TERZO

### “L'AMICO AMERICANO”: IL FONDO USIS E LA PROPAGANDA DEL PIANO MARSHALL

#### 3.3 FRUIZIONE E VALORIZZAZIONE DEI PATRIMONI AUDIOVISIVI: YOUTUBE E LA DIGITALIZZAZIONE

La rivoluzione digitale e le innovazioni tecnologiche hanno ribadito la singolarità e l'unicità e le specificità dei documenti filmici rispetto alle carte e, di conseguenza, la necessità di trattamenti ad hoc.

Conservare audiovisivi comporta l'adozione di metodologie complesse, per evitare il degrado dei supporti: sono noti i limiti temporali della conservazione di documenti filmici e videomagnetici. Con l'avvento delle nuove tecnologie, la prospettiva è quella di digitalizzare immense quantità di documenti. Se uno dei problemi riguardanti gli archivi audiovisivi come quello della catalogazione è stato risolto per il Fondo USIS grazie all'uso della piattaforma xDams da parte della società Regesta<sup>168</sup>, rimane ancora irrealizzabile riuscire a trovare gli investimenti necessari per l'epocale passaggio da analogico a digitale di interi fondi, interi archivi ricchi di documenti audiovisivi. I finanziamenti, in tempi recenti, sono stati affidati soprattutto a meritevoli interventi di sponsor pubblici e privati; anche per il restauro si pongono esigenze di priorità e di coordinamento tra le strutture in grado di effettuarlo, possedendo la necessaria strumentazione, complessa e costosa, e l'indispensabile personale specializzato.

I documenti filmici presentano poi un elemento di particolare rilevanza, il loro valore economico, il quale comporta un continuo incremento, in rapporto allo sviluppo delle nuove tecnologie di diffusione e di uso e riuso dei documenti di archivio, del loro uso nella produzione commerciale. Da qui gli inevitabili problemi

---

<sup>168</sup>Nella costruzione della scheda di catalogazione, ci si è ispirati a una concezione dei documenti filmici rispondente alla definizione di film che c'è nell'art.1 dello statuto della F.I.A.F. (Fédération Internationale des archives du film): *“per film s'intende qualsiasi registrazione di immagini in movimento, eventualmente accompagnate da suoni, su qualsiasi supporto esistente (pellicola, videonastro, videodisco) o da inventare”*.

relativi alla proprietà e ai diversi diritti di utilizzazione. È accertata l'esistenza di un notevole numero di archivi filmici privati, individuali, i cui contenuti sono però conosciuti soltanto dai collezionisti o da operatori del settore, con grandi difficoltà di accesso, da parte di un pubblico più esteso, perché è dubbio il titolo di acquisizione dei documenti ovvero la provenienza. Anche molti archivi pubblici e privati hanno forti preoccupazioni nell'adottare una catalogazione integrale dei film da essi conservati, per l'incertezza dei titoli giuridicamente rilevanti per esercitare i diritti di proprietà economica e per giustificare il loro "possesso". A tutto questo si aggiunge la questione del diritto d'autore, la cui tutela sta entrando in contraddizione proprio con lo sviluppo delle tecniche di digitalizzazione, che pongono problemi etici perfino più rilevanti di quelli riguardanti le esigenze di riservatezza dei dati personali. Le informazioni riguardanti il diritto di proprietà del prodotto audiovisivo, il copyright, «sono considerate di suprema importanza per la maggior parte degli archivi cinematografici e televisivi»<sup>169</sup>, avverte nella sua introduzione il manuale F.I.A.F., che infatti riserva a quest'area un apposito capitolo, il numero quattro. È consuetudine che sulla copia finale di un film appaia il nome del produttore, cioè il titolare dei diritti di proprietà, ma, essendo il film un bene economico, esso può cambiare proprietario con atti di successione di compravendita, rintracciabili a volte in appositi registri ufficiali: in questi casi, i nomi che appaiono sulla pellicola danno un'informazione soltanto "storica".

Con l'avvento del digitale, tutto il "meccanismo" è andato in cortocircuito. Con le tecnologie analogiche, il supporto e il materiale audiovisivo sono sempre stati uniti in un legame imprescindibile, un legame che ha sempre garantito definiti parametri di autenticità, provenienza e di diritti di proprietà; con le tecnologie digitali, invece, è avvenuto un'epocale scissione, un'inesorabile "liberazione" del materiale audiovisivo dal suo supporto originario. Una volta, il riuso non autorizzato dei materiali di archivio era giuridicamente perseguibile in modo molto preciso: il possesso del negativo originale di un film può diventare, in mancanza di atti, prova della proprietà. Infatti, attraverso un esame tecnico, era possibile individuare la copia "tirata" da

---

<sup>169</sup>H.W. HARRISON (a cura di), *The FIAF Cataloguing Rules For Film Archives*, K.G. Saur, Munchen-London-New York-Paris 1991.

quella matrice negativa originale. Ma ora che la digitalizzazione può mettere in crisi il concetto stesso di copyright, ovvero dei diritti sulle copie, può accadere che non esistano più le “copie”, ma che tutti gli esemplari siano “originali”, indistinguibili tecnicamente gli uni dagli altri. Diventa quindi necessario concepire un modo nuovo di produrre intellettualmente in campo audiovisivo, non solo in rapporto ai problemi del diritto di proprietà, ma anche nell'ottica di una trasformazione epocale dettata dalla rottura degli assetti collegati con modi di produzione tecnologici, che producono a loro volta linguaggi oggi tendenzialmente più “liberi” di quanto lo fossero una volta.

Nel febbraio del 2005, Chad Hurley, Steve Chene e Jawed Karim, che erano stati tutti dipendenti di PayPal<sup>170</sup>, innescarono un'epocale svolta nei rapporti uso-riuso-copyright del documento audiovisivo: YouTube, di proprietà di Google Inc. dall'ottobre 2006, è diventato il terzo portale web più visitato al mondo dopo Google e Facebook. YouTube è una piattaforma web che consente la condivisione e la visualizzazione in rete di video, il video sharing<sup>171</sup>, che utilizza Adobe Flash Video<sup>172</sup> per visualizzare una vasta gamma di video, che però viene sostituita da un'applicazione proprietaria del sito web nel caso l'utente abbia attivato la prova beta HTML5<sup>173</sup> nel sito. La piattaforma è principalmente sviluppata in Python<sup>174</sup> e la maggior parte dei contenuti su YouTube viene caricata dai singoli utenti, anche se le

---

170PayPal è una società che offre servizi di pagamento online e di trasferimento di denaro tramite internet. Dal 2002 è una società controllata da eBay.

171Nel linguaggio informatico, il video sharing o condivisione video indica generalmente l'atto di condivisione di file video attraverso la rete, per mezzo di programmi di file sharing (che sono utilizzati genericamente per vari tipi di file, non soltanto video) o siti internet appositamente creati, come YouTube, Yahoo! Video o Google Video, MySpace, iFilm, Vimeo, DreamHost, Dailymotion, Porkolt, Kaltura.

172Adobe Flash (in precedenza FutureSplash e poi Macromedia Flash) è un software per uso prevalentemente grafico che consente di creare animazioni vettoriali principalmente per il web. Viene utilizzato inoltre per creare giochi o interi siti web e grazie all'evoluzione delle ultime versioni è divenuto un potente strumento per la creazione di Rich Internet Application e piattaforme di streaming audio/video. Viene inoltre incorporato nei Media Internet Tablet (M.I.T.) della Archos.

173L'HTML5 è un linguaggio di markup per la strutturazione delle pagine web.

174Python è un linguaggio di programmazione ad alto livello, orientato agli oggetti, adatto tra gli altri usi, per sviluppare applicazioni distribuite, scripting, computazione numerica e system testing. Python è spesso paragonato a Tcl, Perl, Java, JavaScript, Visual Basic o Scheme. Fu ideato da Guido van Rossum all'inizio degli anni Novanta. Il nome fu scelto per via della passione di van Rossum per i Monty Python e per la loro serie televisiva Monty Python's Flying Circus.

società dei media tra cui la CBS<sup>175</sup>, BBC<sup>176</sup>, VEVO<sup>177</sup> e altre organizzazioni offrono parte del loro materiale tramite il sito, come parte del programma di partnership di YouTube.

In teoria, lo scopo di YouTube è quello di ospitare solamente video realizzati direttamente da chi li carica, ma spesso contiene materiale di terze parti downloadato senza autorizzazione, come spettacoli televisivi e video musicali. Il rispetto del regolamento del sito, che vieta l'upload di materiale protetto da diritto d'autore, se non se n'è titolari, si basa su una verifica ex post di quanto proposto dagli utenti.

Grazie soprattutto al passaparola online, YouTube è cresciuto rapidamente, fin dalla sua creazione, e ha dato al sito il suo primo aumento di notorietà quando ospitò il popolare Saturday Night Live<sup>178</sup>.

Come mezzo di diffusione, YouTube si è dimostrato essere un mezzo potentissimo con visibilità mondiale: lo conferma l'apertura di appositi canali autorizzati da famosi network americani e inglesi, in cui si possono rivedere programmi e trasmissioni televisive, e di specializzati canali, curati direttamente da etichette musicali e da importanti artisti, in cui sono messi a disposizione i videoclip musicali.

L'avvento di YouTube ha cambiato la mentalità generale sui diritti di trasmissione: si rinuncia in parte al copyright in cambio di una maggiore visibilità, aumentando in molti casi il valore economico del materiale audiovisivo offerto in rete. La “rivoluzione” innescata da questa piattaforma web ha portato all'abbattimento delle frontiere, al superamento delle distanze, al raggiungimento dell'immediato: un movimento tecnologico che potrebbe far “uscire” definitivamente dagli archivi tutto il materiale audiovisivo tenuto “nascosto” al grande pubblico a causa della difficoltà

---

175La CBS (acronimo di Columbia Broadcasting System, il nome originale dell'emittente) è uno dei più grandi network televisivi presenti negli Stati Uniti d'America.

176La BBC (acronimo di British Broadcasting Corporation, anche informalmente chiamata dai britannici “auntie” - “zietta”, ma molto più spesso “Beeb”, soprattutto sui quotidiani e sui tabloid britannici), fondata il 18 ottobre 1922 come British Broadcasting Company Ltd., è il più grande e autorevole editore radiotelevisivo del Regno Unito con sede a Londra. Offre un servizio regolare di trasmissioni e produce anche propri programmi e servizi di informazione. Il motto dell'azienda è <Nation Shall Speak Peace Unto Nation> (La nazione parlerà di pace verso la nazione).

177VEVO è un sito internet di proprietà di Sony Music Entertainment, Universal Music Group e Abu Dhabi Media Company. Lanciato ufficialmente l'8 dicembre 2009, offre musica e video appartenenti a tre grandi etichette discografiche: Universal Music Group, Sony Music Entertainment ed EMI. I video offerti da VEVO sono oltre 75.000.

178Saturday Night Live (SNL) è un programma comico e di varietà che viene trasmesso settimanalmente il sabato sera in seconda serata sulla NBC.

di consultazione e dai rigidi vincoli dei diritti che ne hanno rallentata la diffusione. Come hanno sapientemente fatto importanti network televisivi, infatti, anche gli archivi si stanno organizzando per istituire canali “istituzionali” sulla piattaforma YouTube su cui mettere a disposizione il proprio materiale audiovisivo finalizzato alla consultazione, allo studio scientifico e, magari, all'acquisizione dei diritti.

Il lavoro di digitalizzazione e di accesso e visione sul canale YouTube AAMOD dei film del Fondo USIS e a breve sul canale ACS potrebbe essere il “manifesto” dell'apertura da parte del mondo archivistico italiano verso la diffusione del materiale audiovisivo in rete: sulla strada tracciata in questo senso dai prestigiosi U.S. National Archives, nonché da Luce Cinecittà, l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, istituto specializzato nel trattamento dei beni audiovisivi, anch'esso ha istituito in breve tempo un proprio canale grazie al quale sta restituendo al grande pubblico di internet importanti pagine della nostra storia recente attraverso l'accesso al proprio materiale audiovisivo.

Un progetto, quello del Fondo USIS, che ha coinvolto in primis l'Archivio Centrale dello Stato, proprietario del fondo, attraverso una collaborazione con l'AAMOD, per la prossima creazione anche di un canale YouTube ACS: tra gli obiettivi fondamentali, la maggiore diffusione dei patrimoni tra il grande pubblico di internet e nei social network e la maggiore fruibilità e consultabilità di questo, come di futuri altri preziosissimi fondi, per gli studiosi e ricercatori storici, nonché gli addetti al settore documentaristico e audiovisivo e, soprattutto, per il mondo della scuola, degli studenti universitari, per lo studio della società contemporanea.

I film del Fondo USIS, conservati sia sui supporti originali, quasi tutti in pellicola positiva di 16 mm e 35 mm con supporto in acetil-cellulosa o acetato, con qualche raro caso di pellicola negativa e invertibile, sia su 120 cassette Betacam SP<sup>179</sup>, sono

---

<sup>179</sup>Con il termine Betacam si intende comunemente una famiglia di formati video professionali che usano un nastro da ½ pollice, sviluppata da Sony a partire dal 1982. Si tratta del sistema di più largo uso in ambito professionale. Tutti i formati Betacam usano cassette di identiche dimensioni, il che permette un'estesa compatibilità tra diverse macchine e anche una semplicità di archiviazione e uso di impianti automatizzati di gestione cassette quando si passa da un sistema all'altro. Esistono due dimensioni di cassette, definite S e L, iniziali rispettivamente di Small (piccola) e Large (grande). I camcorder e alcuni videoregistratori portatili accettano solo il tipo S, mentre le macchine da banco possono usarli entrambi. Il guscio della cassetta è di diverso colore a seconda del formato, per una facile identificazione anche visiva. Inoltre, una serie di tacche nella parte inferiore della videocassetta permettono al videoregistratore di identificarne meccanicamente il tipo. Dopo un periodo di sviluppo, nel 1986 fu lanciato il Betacam SP, con l'aumento della risoluzione orizzontale a 340 linee e un significativo incremento del rapporto

stati digitalizzati in formato H264<sup>180</sup> con immagine “sporca”, ovvero con la presenza del timecode<sup>181</sup> TCR al centro dell'immagine, attraverso il software Final Cut Pro<sup>182</sup>. I file .mov<sup>183</sup> in formato codec video H264 sono stati caricati sul canale YouTube AAMOD con relative brevi schede descrittive contenenti alcuni indispensabili metadati, ovvero “titolo”, “regia”, “casa di produzione”, “anno di produzione”, “abstract” e “diritti di copyright”. I download dei film del Fondo USIS sono stati ripartiti in tre playlists sul canale YouTube AAMOD, dato che la piattaforma permette di creare playlists, che consentono agli spettatori di guardare più video con il minimo sforzo, che permettono di ottimizzare i metadati e indirizzare gli spettatori tramite annotazioni e link, che sono munite di un apposito campo descrittivo, con non più di duecento titoli.

La risposta iniziale da parte del grande pubblico di internet è stata positiva: le visualizzazioni dei film del Fondo USIS aumentano di giorno in giorno e, attraverso il passaparola, possono arrivare ovunque e a chiunque. Un caso particolare è stato

---

segnale/rumore. Il Beta SP, “Superior Performance”, è stato lo standard analogico più diffuso per il video di classe broadcast, e ancora oggi è di impiego molto diffuso. Il Betacam SP prevede quattro canali audio, di cui due longitudinali e due registrati in modulazione di frequenza come estensione del segnale video. Queste due ultime tracce hanno eccellenti caratteristiche in termini di qualità e gamma dinamica, ma non sono modificabili indipendentemente dal video come le due tracce longitudinali. Nel Betacam SP, il sistema Dolby C di riduzione del rumore è sempre inserito e dovrebbe essere disattivato solo per la sua taratura. Il tempo di registrazione per Betacam e Betacam SP è lo stesso, 30 e 90 minuti rispettivamente per le cassette S e L. Tuttavia, si noti come nel caso del video a 625 linee e 50 Hz la velocità del nastro sia minore, per cui la durata effettiva del nastro è di un minuto oltre il tempo nominale per ogni cinque minuti. Di conseguenza, una cassetta da 90 minuti ne dura in realtà 108. Le superiori prestazioni del Betacam SP sono dovute all'uso di un nastro al metallo puro, non ossido.

180 L'MPEG-4 Part 10, denominato MPEG-4 Advanced Video Coding, comunemente abbreviato in MPEG-4 AVC o semplicemente in AVC, designazione formale ISO/IEC 14496-10 o ITU-T H.264, è un formato standard di compressione video digitale con perdita creato dal Moving Picture Experts Group. In altri termini, L'MPEG-4 Part 10 è un codec video ed è una parte dello standard MPEG-4. Questo codec video, rilasciato per la prima volta da Apple nel 2005 all'interno di QuickTime, è stato sviluppato per video ad alta qualità anche a frequenze di trasmissione dei dati inferiori rispetto alle soluzioni attuali ed è utilizzato per qualunque tipo di periferica: dai televisori ad alta definizione HDTV e DVD, ai telefoni cellulari 3G. I servizi di broadcast basati sullo standard H.264 occupano una banda inferiore rispetto al diffuso schema di codifica MPEG-2, a una frequenza di trasmissione dei bit decisamente inferiore. Gli operatori di broadcasting possono quindi trasmettere in modo economico un numero maggiore di programmi ad alta definizione. L'efficienza della compressione è migliorata di oltre il 50% rispetto al precedente MPEG-2. Attualmente i dispositivi con maggior diffusione che utilizzano questo sistema di codifica sono l'iPod video e la console Sony PSP. Da gennaio 2010, YouTube sta testando il codec H.264 come uno dei formati video della versione “HTML5 beta” del popolare sito internet. In questo modo, non è più necessario utilizzare il plugin Adobe Flash per la visualizzazione dei video. Il 6 settembre 2007, Adobe ha annunciato il supporto nativo del codec H.264 da Flash Player.

181 Il timecode è una sequenza di codici numerici generata a intervalli regolari da un sistema temporalizzato. Si tratta di un segnale di ampio utilizzo in diversi ambiti per la sincronizzazione di segnali e per la scalettatura del materiale registrato su supporti audio/video.

182 Final Cut Pro è un software creato da Apple Inc. rivolto al montaggio di filmati digitali. L'ultima versione è disponibile unicamente per Mac OS X. La prima versione fu rilasciata agli inizi del 2000. Il programma si è dimostrato una valida alternativa alle soluzioni Avid che sono sempre state considerate il punto di riferimento del settore.

183 Il MOV è un formato di file che funge da contenitore creato dalla Apple.

quello del film documentario “Sulla strada di Montefiascone”, regia Egisto Fatarella, appartenente alla serie “Le inchieste del Telegiornale”: attraverso la segnalazione del link del download relativo a questo film documentario al sito web del comune di Montefiascone e alla successiva pubblicizzazione, il figlio del regista Fatarella ha richiesto all'Archivio Centrale dello Stato di acquisire una copia del film documentario realizzato nel 1954 da suo padre. Si tratta di un semplice esempio di come l'apertura da parte del mondo degli archivi verso lo spazio web possa aumentare spropositatamente la visibilità, in questo caso, del materiale audiovisivo conservato.

Prima della tutela dei diritti, prima del valore economico, l'obiettivo primario di un archivio deve essere la divulgazione scientifica del proprio materiale, l'uso formativo e informativo che esso può esercitare su un potenziale pubblico, che può partire dai semplici appassionati fino ad arrivare agli studiosi del settore, passando per gli studenti delle scuole dell'obbligo, la riscoperta di tesori archivistici che rischiano di essere dimenticati in un “magazzino di deposito”.

L'esperienza del Fondo USIS, sviluppatosi attraverso la catalogazione informatica, la digitalizzazione e il download su YouTube, ha dimostrato che gli archivi italiani devono superare il complesso che li ha portati a considerare il proprio materiale come un tesoro da tenere nascosto e accessibile a pochi “prescelti”, nascondendosi dietro l'eccessiva tutela dettata dal rispetto del copyright. Le parole d'ordine devono diventare “apertura” e “rinnovamento”: apertura verso il grande pubblico con strategie di pubblicizzazione e di marketing e rinnovamento attraverso la digitalizzazione e l'utilizzazione di quella grande finestra sul mondo che è diventata la rete web.

Se fino a pochi anni fa il problema principale era stato quello della conservazione del supporto, ora paradossalmente il supporto “non esiste più”: bit, byte e pixel compongono la materia “astratta”, capace di amalgamare ogni genere di media e di rendere indistinguibile un esemplare originale da una propria copia. Il materiale “diventa di tutti” e può essere riutilizzato da tutti attraverso il “no-copyright” dilagante nella rete web: probabilmente la vera paura degli scettici è quella di

arrivare al momento in cui «la morte cesserà» davvero «di essere assoluta»<sup>184</sup>.

---

184 Già durante i primi quindici anni di vita del cinema, furono numerosi gli interventi che lo riguardarono. Non mancarono riflessioni che cercavano di approfondire il fenomeno, per lo più mescolate con cronache, annunci, manuali di fotografia fissa e animata, manifesti pubblicitari, cataloghi di pellicole disponibili ecc. In questo senso si può parlare di teorie sommerse: con la sola eccezione forse di Bolesław Matuszewski (che appena tre anni dopo la nascita del cinematografo pubblicò a Parigi, nel 1898, due opuscoli con i quali intendeva definire i contorni e il possibile futuro dell'invenzione), la teoria non aveva ancora un suo spazio riconoscibile e autonomo. Esaminando il gran numero e la varietà degli interventi, emerge con chiarezza che l'impegno maggiore era indirizzato a cercare di capire il senso del cinema, le ragioni del suo impetuoso successo, e i possibili usi verso cui poteva essere orientato. In tal senso risulta emblematica proprio la posizione di Matuszewski che in quel periodo si interrogava sulla natura della nuova forma espressiva, e riteneva i film straordinarie "fonti storiche" cui doveva essere riconosciuta la stessa dignità dei documenti tradizionali, individuava le grandi possibilità tecniche del cinema e rintracciava in questo insieme di motivi le ragioni del suo fascino. Si tratta di temi che ritornano anche in altri interventi, sia pur in contesti spesso meno netti. Per es., in una delle primissime cronache che danno conto della serata inaugurale del Café des Capucines, si può leggere: "Quando queste macchine saranno a disposizione di tutti, quando tutti potranno fotografare gli esseri a loro cari, non più nella forma immobile ma nel loro movimento, nella loro azione, nei loro gesti familiari, con la parola sulle labbra, la morte cesserà di essere assoluta" (in "La poste", 30 décembre 1895). E parallelamente, in un resoconto ospitato su una rivista scientifica, viene fatta la seguente osservazione: "Quando i colori giungeranno a dare a questo quadro l'unica cosa che ancora vi manca, lo schermo che riceverà tale superba proiezione sarà una vera finestra attraverso la quale si guarderà la stessa natura; un fonografo potrà aggiungervi il rumore proprio del movimento e donare la parola a personaggi che vivranno in questa natura artificiale; infine, per completare l'illusione, qualche essenza sintetica potrà dare il profumo caratteristico ai fiori che orneranno questi paesaggi futuri" (in "Revue scientifique et industrielle", 1898). Dunque l'attenzione ai motivi di richiamo del cinema, l'interesse per le sue capacità e le sue funzioni e le ipotesi sul suo sviluppo futuro si ritrovano in più pagine. Si veda G. GRAZZINI, *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Carocci Editore, Roma 1999.

# “L'AMICO AMERICANO”: IL FONDO USIS E LA PROPAGANDA DEL PIANO MARSHALL CONCLUSIONE

La necessità statunitense di formare e preconstituire mercati esteri per le proprie esportazioni propone una chiave di lettura pur sempre aperta a nuove discussioni. Quest'aspetto ha avuto un peso importante nella progettazione del Piano Marshall e rimase il suo sfondo concettuale almeno fino al 1950: esso, tuttavia, fu fin dal principio correlato essenzialmente alla necessità di promuovere la stabilizzazione internazionale e, quindi, il contenimento. Ciò non significa attribuire agli Stati Uniti dell'immediato secondo dopoguerra un “altruismo” nei confronti dell'Europa occidentale: semplicemente, la forza dell'economia americana integrò la strategia e l'ideologia. Le due cose convissero senza contendersi primati almeno fino alla metà degli anni Cinquanta e il fatto di non essere al centro degli interessi della politica estera aprì all'economia “privata” statunitense spazi così favorevoli da consentire ad alcuni suoi esponenti di fare da soli una loro politica estera.

Il produttivismo divenne dalla fine del 1949 il nuovo vangelo del cosiddetto “mondo libero”, ma il suo successo era indissolubilmente legato a un programma riformatore che agiva su tutti i piani dove il collegamento tra politica interna e politica esterna fosse imprescindibile.

Una politica estera che costruì la propria propaganda su metodi sviluppati in modo particolare da Andrew Berding, vice-direttore nell'Ufficio informazioni del quartiere generale di Washington, e dalla sua squadra:

«Portate il messaggio del Piano Marshall alla gente. Portateglielo direttamente: non deve piovare dall'alto. E porgetelo in modo che possano capirlo»<sup>185</sup>.

---

<sup>185</sup>Il punto di vista dell'Information Division è riassunto in *Notes for Ambassador Katz Regarding Information*, non firmata, n. d. (ma fine del 1950), NA, RG 286, OSR, Central Secretariat, Subject Files 1948-52, Public Relations sub file.

La spinta di base quindi era nella direzione di un vero programma di massa, utilizzando «ogni metodo possibile [...] per raggiungere Giuseppe nella fabbrica e Giovanni nei campi»<sup>186</sup>, o, come si espresse l'ufficio di Parigi, «lottando colpo su colpo laggiù tra le masse»<sup>187</sup>.

L'ERP non fu mai stato considerato come un semplice affare di indicatori economici: prestiti, doni, investimenti, produzione, produttività, ecc., anche se questi erano i suoi concetti operativi chiave. Esso doveva avvicinarsi nel modo più completo a quella gente che cercava di beneficiare – a tutti i livelli della società e nei legami tra questi e lo Stato – per cambiare atteggiamenti, mentalità, aspettative, indirizzandoli verso la visione della modernizzazione che l'America stessa incarnava oppure che credeva di incarnare.

Gli elementi innovativi che è parso opportuno rilevare riguardano le finalità globali del progetto americano e le sue contiguità con l'allargamento progressivo dei mercati internazionali ancora oggi in atto. Diviene utile, dunque, ricavare dall'attuazione del Piano Marshall una riflessione sulla duttilità e sulla forza intrinseca del modello capitalistico americano e sul suo ruolo decisivo rispetto alla fine dell'Unione Sovietica. Evidentemente, nessuna di tali circostanze era prevedibile al momento dell'avvio del Piano, ma è certo che la sua messa in opera rappresenta un elemento per meglio comprendere non solo i successi dell'amministrazione Truman, ma soprattutto il significato di lungo periodo dell'*European Recovery Program* come strumento costitutivo della comunità atlantica. Di più, la sua applicazione ebbe anche un valore decisivo nell'avvio della cooperazione europea e quindi nella costituzione di un soggetto affatto nuovo il cui valore strategico ed economico non fu messo più in discussione nei suoi aspetti fondanti. L'attuazione del Piano in Italia fu un successo, non solo per l'importazione di innovazioni di struttura durature e riformatrici, ma anche perché portò il Paese all'interno dell'unica area capace di attivarne una crescita e uno sviluppo stabile e duraturo. Tutto ciò che riguarda la fragilità del capitalismo

---

<sup>186</sup>*Ibidem*

<sup>187</sup>Lettera di F. R. SHEA, *Chief Field Branch*, European Information Division, ad A. Berding, 24 febbraio 1949, NA, RG 286, *OSR Administrative Service Division, Communications and Records Section, Country files 1948-1949, Italy: Publicity and Information. Radio-Film* sub-file.

italiano e i suoi tratti patologici non poteva essere risolto dal Piano, perché questo si limitava a essere il mezzo attraverso il quale promuovere la cooperazione internazionale e costituire le premesse per il suo successo.

Sebbene abbia certamente senso continuare a interrogarsi sulla genesi dell'interazione delle forze fra le due sponde dell'Atlantico, sulla loro composizione, sulla loro influenza nella riorganizzazione del sistema politico-economico postbellico, è sembrato altrettanto importante misurare tali forze con le novità che il sistema internazionale aveva messo loro di fronte nel dopoguerra. È parsa evidente, così, la necessità di riportare le critiche che gli estensori del Country Study avevano rivolto all'Italia alla logica di egemonia globale che gli Stati Uniti stavano costruendo anche attraverso il contributo dell'Europa occidentale. Osservate da questo punto di vista, non si può fare a meno di notare come le considerazioni americane non riguardassero il modello di sviluppo italiano singolarmente considerato: si spingevano, piuttosto, a presupporre l'Europa occidentale come mercato unico consorziato con quello statunitense. Se non valutato in questa logica, il richiamo americano perderebbe molta dell'influenza che viceversa ebbe in Italia e, in forme differenti, in Francia.

Una parte dell'amministrazione statunitense considerava, non a torto, l'uso autonomo dei fondi di contropartita un espediente per promuovere una politica nazionale sganciata dal gruppo e, quindi, pericolosa per la sicurezza dello stesso, e tale da compromettere il raggiungimento degli obiettivi nei tempi stabiliti: la qual cosa era ritenuta vitale dagli Stati Uniti, forse ancor più del possibile dilatarsi dell'egemonia sovietica. Convincere gli europei occidentali a mettere in un "fondo comune" la loro sovranità economica e poi quella militare significava per Washington tutelarsi rispetto alle conseguenze di condotte unilaterali. Come osservò Kennan, l'Europa occidentale si sarebbe dovuta unificare in modo da rendere «automaticamente impossibile o estremamente difficile per qualsiasi membro, e non solo per la Germania, procedere sulla via di un'aggressione unilaterale»<sup>188</sup>. Allo stesso modo il Dipartimento di Stato si augurava che «i primi cauti passi compiuti sulla via

---

188FRUS, 1949, III, p. 92.

della cooperazione militare, politica ed economica sarebbero stati seguiti da una rinuncia più radicale ai tradizionali concetti di sovranità»<sup>189</sup>.

Per concretizzare tali programmi strategici, gli organismi di propaganda ebbero un ruolo di rilievo. Nel luglio 1950 Andrew Berding informò il Congresso che a quel punto esistevano in tutta Europa circa cinquanta documentari e cinegiornali ERP, visti ogni settimana da circa quaranta milioni di persone – trenta milioni di spettatori per i cinegiornali e dieci milioni per i documentari. Indicò Berding:

«Le nostre indagini in vari Paesi ci hanno dimostrato la grande potenzialità del cinema per trasmettere le informazioni in modo che lo spettatore le capisca, le creda e le ricordi»<sup>190</sup>.

Per misurare l'impatto di tutta questa attività, in una lunga e interessante analisi degli atteggiamenti europei verso l'America, fornita ai servizi di informazione da un anonimo osservatore bolognese subito dopo le elezioni del giugno 1953, viene centrato il ruolo che all'epoca il cinema giocava nella costruzione dell'idea generale degli Stati Uniti: il 95% di tutti gli europei – amici e nemici dell'America – giudicavano la società americana da quello che vedevano nei film. Molti ne avevano ricavato una pessima impressione del Paese a causa della sua criminalità e corruzione, della malvagità e tracotanza della sua classe dirigente in particolare. Ma, soprattutto, il mezzo era servito in generale per rafforzare l'ammirazione europea per lo standard di vita americana, per la tecnica americana. Una Plymouth o una Chevrolet erano considerate un gran lusso persino in Paesi, come l'Italia, che possedevano importanti industrie automobilistiche proprie. Il possesso di un frigorifero era sufficiente da solo per identificare una famiglia come appartenente agli strati più ricchi della borghesia. Senza dubbio, i film hanno consegnato un trionfo propagandistico agli Stati Uniti, nella misura in cui hanno fatto ricordare agli europei la loro tradizionale visione ottimistica del “paradiso americano”<sup>191</sup>.

---

189FRUS, 1948, III, *Policy Statement* del Dipartimento di Stato, 20 settembre 1948, pp. 308-309.

190Lettera, Berding a Wiley, Senato degli Stati Uniti, 24 luglio 1950, in NA, RG 286, *ECA Washington, Office of Information, Office of Director, Chronological File*, 1950.

191Rapporto *European Attitudes towards the United States* inviato il 10 giugno 1953, in NA, RG 469, *ECA Mission to Italy. Office of Director, Subject files (Central Files) 1948-57, Public Relations* sub-file.

«I miti americani hanno mantenuto le loro promesse e hanno vinto»<sup>192</sup>.

Il ruolo giocato dal cinema come trasmettitore dello spirito americano in Italia e in Europa in generale in quegli anni fu essenziale: il messaggio dei documentari ERP fu un invito a seguire l'*American way of life* fino in fondo – «voi altri potete essere come noi!» – i lungometraggi proiettati dimostravano, nel bene e nel male, dove poteva portare quella strada. Mentre il concetto di produttività potrebbe aver fornito l'elemento chiave della modernizzazione sul lato dell'offerta – per usare la concettualizzazione degli economisti – una forza come il cinema avrebbe lavorato sul lato della domanda delle trasformazioni sociali ed economiche in atto, accelerando e indirizzando i cambiamenti di mentalità e di comportamento. Lassù sullo schermo, dove il mito e il modello si fondevano, si proponeva la nuova civiltà del benessere.

Il recupero del Fondo USIS di Trieste tra il 1987 e il 1991 – dall'intervento di Ugo Cova, direttore dell'Archivio di Stato di Trieste, al versamento delle bobine all'Archivio Centrale dello Stato, fino ad arrivare alla valutazione e alla schedatura dei materiali svolte dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico – ha restituito le immagini che riuscirono ad inculcare nella mente degli Italiani il “mito americano”. Nel 2013, con la catalogazione informatica sul database xDams, con la digitalizzazione del Fondo USIS e con il download dei film su Youtube, si è voluto mettere a disposizione del vasto pubblico di internet materiali audiovisivi di notevole valore storico, con l'esigenza di diffusione e di trasmissione di saperi, emozioni e informazioni.

«Abbiamo aspettato per anni che il mezzo tecnico fosse alla portata di tutti, come l'inizio di un'era che favorendo scambi di idee più fitti, quotidiani, un flusso e riflusso di rapporti e di emozioni, di domande e di risposte incalzanti, avrebbe mutato il mondo. Ma, più il mezzo tecnico progredisce, sia esso la radio, la televisione o il cinema, più chi comanda se ne impadronisce e ne

---

<sup>192</sup>La citazione di Enzo Forcella si riferisce alle immagini proposte dai documentari ERP di vita americana come quelli inclusi nel fondo triestino, in particolare quelle che facevano vedere come gli operai statunitensi fossero abituati ad arrivare in fabbrica alla guida di un'automobile di proprio possesso, concetto inimmaginabile nell'Italia del 1949. L'intervento informale di Enzo Forcella è conservato su nastro magnetico all'Istituto Gramsci Emilia Romagna, Bologna; gli atti del convegno del 25-27 gennaio 1990, organizzato dall'Istituto stesso, sono pubblicati in P.P. D'ATTORRE (a cura di), *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano 1991.

svia lo sviluppo»<sup>193</sup>.

Il lavoro sul Fondo USIS deve diventare il manifesto dell'avvento della “rivoluzione digitale” nel mondo degli archivi italiani: l'impatto della convergenza digitale sull'ereditato sistema dei media predigitali è la rottura delle barriere tecniche tra queste industrie.

«[...] Perché è evidente che quando ci sarà la pellicola a due soldi, e tutti potranno avere una macchina da presa, il cinema diventerà un mezzo espressivo libero e duttile come ogni altro»<sup>194</sup>.

Infatti, la produzione delle tecnologie diventa basata sul computer, creando nuove forme di media. Allo stesso tempo, le reti digitali permettono la trasformazione dei sistemi e delle tecnologie di distribuzione. Nel mondo digitale, la codifica binaria cancella sempre più ogni tipo di barriera produttiva o distributiva, tutto converge sempre più in uno stesso spazio, quello digitale, in cui molti prodotti si smaterializzano, aiutati da una sempre più realistica distribuzione digitale. Frutto della convergenza è quindi un sempre maggiore mescolamento dei prodotti, ormai tutti caratterizzati da un'unica matrice binaria.

Dunque, come scrive il filmmaker Alexandr Cicconi:

«L'ipotesi di una democratizzazione dei media dovuta all'abbassamento dei costi nel passaggio dall'analogico al digitale»<sup>195</sup>.

Il lavoro sul Fondo USIS è stato una sorta di “approfondimento” su come questo passaggio epocale, quello da analogico a digitale, possa influire in breve tempo sulle logiche produttive e distributive, ma soprattutto sull'apertura del mondo degli archivi italiani alla matrice binaria, al “grande” pubblico, ai giovani:

«[...] Dei giovani mi hanno domandato proprio oggi, in una seduta pubblica, che cosa noi

---

193C. ZAVATTINI, *Bollettino dei cinegiornali liberi*, giugno 1968.

194C. ZAVATTINI, *Alcune idee sul cinema*, in *Rivista del cinema italiano*, n. 2, dicembre 1952.

195A. CICCONI, *Riflessioni autoriali su tecnologia, casualità e metodologia*, in A. GIANNARELLI (a cura di), *Il film documentario nell'era digitale*, Ediesse, Rome 2007, pp. 155-166.

anziani possiamo consigliare loro di pratico per entrare nel cinema e secondo le loro incorrette aspirazioni. Ho risposto ridendo: “La rivoluzione” [...]. Il rimedio sarebbe di far diventare il cinema un mezzo di espressione numeroso e necessario come la stampa»<sup>196</sup>.

---

196C. ZAVATTINI, *Un corso dell'immagine*, in *Cinema Nuovo* e poi in *Diario cinematografico*, Bompiani, Milano 1979.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Dieci anni di televisione in Italia*, ERI, Torino, 1964.
- ALBERANI W., *La letteratura grigia*, Nuova Italia Scientifica, Roma, 1992.
- ALEXANDER G., *The prelude to the Truman Doctrine: British policy in Greece*, Oxford University Press, Oxford, 1982.
- ANANIA F., TOSATTI G., *L'amico americano. Politiche e strutture per la propaganda in Italia nella prima metà del Novecento*, Biblink, Roma, 2000.
- ANDREINI R. (a cura di), *Corso base di CDS/ISIS 3.0. Tecniche, strumenti ed esercizi*, DBA, Associazione per la documentazione le biblioteche e gli archivi, Titivillus, Firenze, 1994.
- ANDREOTTI G., *De Gasperi e il suo tempo*, Mondadori, Milano, 1964.
- ANTONIELLA A., *Ordinamento archivistico o costituzione di banche dati? Alle radici di un equivoco*, in «Archivi & computer», 2, 1993.
- ARGENTIERI M., *L'occhio del regime: informazione e propaganda nel cinema delfascismo*, Vallecchi, Firenze, 1979.
- ARGENTIERI M., *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 1974.
- ARISTARCO G., *Il cinema fascista: il prima e il dopo*, Edizioni Dedalo, Bari, 1996.
- BARBAGALLO F., *La formazione dell'Italia democratica*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, Einaudi, Torino 1996.
- BARRERA G., TOSATTI G. (a cura di), *United States Information Service di Trieste, Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Ministero per i beni e le attività culturali – Direzione generale per gli archivi, Roma, 2007.
- BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.
- BERNAGOZZI G., *Il cinema "corto". Il documentario nella vita italiana dagli anni Quaranta agli anni Ottanta*, La Casa Usher, Firenze-Milano, 1979.
- BERNAGOZZI G., *Il cinema allo specchio: appunti per una storia del documentario*, Patron, Bologna, 1985.
- BERNAGOZZI G., *Il cortometraggio tra industria e repressione*, in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50. XIV Mostra internazionale del nuovo cinema*, Pesaro, 3-10 giugno 1978, Melchiorri, Pesaro, 1978 (Quaderni informativi, 74).
- BERNAGOZZI G., *Il mito dell'immagine*, CLUEB, Bologna, 1983.
- BERTOZZI M. (a cura di), *Schermi di pace*, Aamod, Annali 8, Ediesse, Roma, 2005.
- BLOCK R. J., *Propaganda and the Free Society*, in *Public Opinion Quarterly*, XII, 1948.
- BOCHICCHIO G. (a cura di), *Il Piano Marshall in Italia. Guida bibliografica 1947-1997*, Biblioteca di storia moderna e contemporanea, Roma, 1998.
- BRANCA R., *Società e scuola negli Stati Uniti*, Ministero della pubblica istruzione – Cineteca autonoma, Roma, 1956.
- BRUNETTA G. P., *Cent'anni di cinema italiano. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari, 2000.
- BRUNETTA G. P., *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari, 2000.
- BRUNETTA G. P., *La guerra lontana: la prima guerra mondiale e il cinema tra i tabù del presente e la creazione del passato*, Zaffoni, Rovereto, 1985.
- BRUNETTA G. P., *Mise en page dei cinegiornali e mise en scène mussoliniana*, in *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia, 1975.
- BRUNETTA G. P., *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Editori riuniti, Roma, 1982.
- CACCIATORE G., *La sinistra socialista nel dopoguerra*, Dedalo Libri, Bari, 1979.

- CALCHI NOVATI G., *Fra Mediterraneo e Mar Rosso. Momenti di politica italiana in Africa attraverso il colonialismo*, Istituto italo-africano, Roma, 1992.
- CAMPUS M., *L'Italia, gli Stati Uniti e il Piano Marshall*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2008.
- CARDILLO M., *Il Duce in moviola: politica e divismo nei cinegiornali e documentari Luce*, Dedalo, Bari, 1983.
- CARETTI P., *Diritto pubblico dell'informazione. Stampa, radiotelevisione, teatro e cinema*, Il Mulino, Bologna, 1994.
- CARUCCI P., *Il documento contemporaneo. Diplomatica e criteri di edizione*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1987.
- CARUCCI P., *Le fonti archivistiche: ordinamento e conservazione*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1983.
- CARUCCI P., MESSINA M., *Manuale di archivistica per l'impresa*, Carocci, Roma, 1999.
- CARUCCI P., *L'influenza degli archivi contemporanei sull'evoluzione dell'archivistica*, in «L'Archivio Centrale dello Stato (1953-1993)», UCBA, Roma, 1993, pp. 99-114.
- CAVALLO P., *America sognata, America desiderata. Miti e immagini USA in Italia dallo sbarco alla fine della guerra (1943-1945)*, in *Storia contemporanea*, XVI, 1985, 4.
- CELLI S., *Appunti sul documentario italiano nel ventennio fascista*, relazione al seminario, Rimini, 20 ottobre 2005.
- CERRI R., *Manuale per la gestione automatizzata delle descrizioni archivistiche*, Regione Toscana - Comune di San Miniato, 1992.
- CHICCO G., *Istituzioni diplomatiche statunitensi. Le finalità e le attività della Public Diplomacy ed i fatti del 1953 a Trieste*, Lega nazionale, Trieste, 1992.
- CHION M., *I mestieri del cinema*, Grafica Santhiense, Santhià (VC), 2003.
- CORTINI L., *Gli archivi audiovisivi italiani tra conservazione e riuso. Problemi di trattamento e valorizzazione dei patrimoni custoditi*, in "Guida agli archivi audiovisivi in Italia", Annali 7, Aamod, Ediesse, Roma, 2004.
- CORTINI L., GIANNARELLI A., MEDICI A., VOIR E., *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, Aamod, Annali 7, Ediesse, Roma, 2004.
- CORTINI L. (a cura di), *Il film negli archivi. Il punto di vista di Ansano Giannarelli*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 2011.
- CORTINI L., MEDICI A., *L'uso delle fonti audiovisive per lo studio della storia*, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 2012.
- D'ATTORRE P. P., *Anche noi possiamo essere prosperi. Aiuti ERP e politiche della produttività negli anni Cinquanta*, in *Quaderni storici*, XX, 1985, 58.
- D'ATTORRE P. P. (a cura di), *Nemici per la pelle. Sogno americano e moto sovietico nell'Italia contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 1991.
- DANEO C., *La politica economica della ricostruzione 1945-1949*, Einaudi, Torino, 1975.
- DAVIS E., *OWI Has a Job*, in *Public Opinion Quarterly*, VII, 1943, 1.
- DE CASTRO D., *La questione di Trieste. L'azione politica e diplomatica italiana dal 1943 al 1954*, vol. II, La fase dinamica, Lint, Trieste, 1981.
- DE FELICE R., *L'archivio contemporaneo. Titolare e classificazione sistematica di competenza nei moderni archivi correnti pubblici e privati*, Nuova Italia Scientifica, Roma, 1988.
- DE GASPERI M. R. (a cura di), *De Gasperi scrive. Corrispondenza con capi di stato cardinali uomini politici giornalisti diplomatici*, Morcelliana, Brescia, 1974.
- DE LUNA G., *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, La Nuova Italia, Firenze, 1993.
- DE LUNA G., *La passione e la ragione*, La Nuova Italia, Firenze, 2001.
- DEL BIGIO G. (a cura di), *CDS/ISIS versione 3.0 per mini e microcomputer. Manuale d'uso*, DBA - Associazione per la Documentazione, le Biblioteche e gli Archivi, Titivillus, Firenze, 1992.
- DEL PERO M., *Cia e covert operations nella politica estera americana del secondo dopoguerra*, in *Italia contemporanea*, XLVIII, 1996, 205.
- DEL PERO M., *Gli Stati Uniti e la "guerra psicologica" in Italia (1948-1956)*, in *Studi storici*,

- XXXIX, 1998, 4.
- DEL PERO M., *L'intelligence statunitense nel secondo dopoguerra*, in *Passato e presente*, XV, 1997, 40.
- DONNO M., *Giuseppe Saragat e la socialdemocrazia italiana, 1947-1952*, Dottorato di ricerca in Storia dell'età contemporanea nei secoli XIX e XX "Federico Chabod", Università di Bologna, Bologna, 2007.
- DURANTI L., *I documenti archivistici. La gestione dell'archivio da parte dell'ente produttore*, Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato n. 2, Roma, 1997.
- DURANTI L., *La definizione di memoria elettronica: il passo fondamentale della sua preservazione*, in GREGORY T., MORELLI M. (a cura di), «L'eclisse della memoria», Laterza, Roma-Bari, 1994, pp.147-160.
- ELLWOOD D. W., *Cinema e storia. Il dibattito internazionale*, in *Il 1948 in Italia. La storia e i film*, a cura di TRANFAGLIA N., La Nuova Italia, Scandicci, 1991.
- ELLWOOD D. W., *Italian Modernisation and the Propaganda of the Marshall Plan*, in *The Art of Persuasion: Political Communication in Italy from 1945 to the 1990's*, edited by CHELES L., SPONZA L., Manchester University Press, Manchester, 2001.
- ELLWOOD D. W., *La propaganda del Piano Marshall in Italia*, in *Passato e presente*, IV, 1985, 9.
- ELLWOOD D. W., *The Impact of the Marshall Plan on Italy*, in *Identità nazionale e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di BRUNETTA G. P., Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996.
- ELLWOOD D. W., *The Marshall Plan Forty Years after: Lessons for the International System Today*, Center of the John Hopkins University School of Advanced International Studies, Bologna, 1988.
- ELLWOOD D. W., *The USIS-Trieste collection at the Archivio centrale dello Stato, Roma*, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, XIX (1999), pp. 399-404.
- FALDINI F., FOFI G. (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979.
- FARASSINO A., *Mediologia della resistenza: radio e televisione*, in G. CRAINZ, *La resistenza italiana nei programmi della Rai*, Rai-Eri, Roma, 1996.
- FERRARI L., *Trieste 1945-1947: la questione istriana nella stampa*, in *Storia di un esodo. Istria 1945-1956*, Istituto Regionale per la Storia del Movimento di Liberazione nel Friuli-Venezia Giulia, Trieste, 1980.
- FERRO M., *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano, 1980.
- FLEDELIUS K., *Audio-visual History: The Development of a New Field of Research*, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, IX, 1989.
- FRABOTTA M. A., *Il cinegiornalismo governativo degli anni Cinquanta*, in A. MIGNEMI (a cura di), *Propaganda politica e mezzi di comunicazione di massa tra fascismo e democrazia*, Edizioni Gruppo Abele, Novara, 1995.
- FRABOTTA M. A., *Il Governo filma l'Italia*, Roma, Bulzoni, 2002.
- FRABOTTA M. A., *L'Italia e il mondo nella dimensione degli anni Cinquanta: i cinegiornali Incom*, in E. DI NOLFO, R. H. RAINERO, B. VIGEZZI (a cura di), *L'Italia e la politica di potenza in Europa (1950-60)*, Marzorati, Settimo Milanese, 1992.
- FRANDINI P., *Giacomo Debenedetti e la «Settimana Incom»*, in «Strumenti critici», a. XXII, n. 2, maggio 2007.
- FRANDINI P., *Il teatro della memoria. Giacomo Debenedetti dalle opere e i documenti*, Manni, Lecce, 2001.
- GABRIELI P., *Il 1946, le donne, la Repubblica*, Donzelli Editore, Roma, 2009.
- GALLUZZI P., VALENTINO P. A. (a cura di), *I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie alle soglie del terzo millennio*, Firenze, 1997.
- GAMBINO A., *Storia del dopoguerra dalla liberazione al potere DC*, Laterza, Roma-Bari, 1975.
- GIANNARELLI A., SEGNA E., ZACCARIA M. (a cura di), *Catalogo del fondo cinematografico dell'Archivio centrale dello Stato*, voll. 2, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e

- Democratico, Roma, 1992 (dattiloscritto).
- GIANNARELLI A., *Documentario e documentazione filmica*, in «L'immagine plurale», Annali 5, Aamod, Roma 2003, pp. 56-88.
- GIANNARELLI A., *Il film documentario nell'era digitale*, Aamod, Annali 9, Ediesse, Roma, 2007.
- GIANNARELLI A., *Selezionare-conservare-costruire-trasmettere la memoria: gli archivi*, in *Rassegna negli Archivi di Stato*, LIII (1993), 2-3, pp. 326-332.
- GIANNARELLI A., *Una lettura dei film del 1948*, in N. TRANFAGLIA (a cura di), *Il 1948 in Italia. La storia e i film*, La Nuova Italia, Scandicci, 1991.
- GIOIA A., *Donne senza qualità. Immagini femminili nell'Archivio storico dell'Istituto Luce*, Franco Angeli, Milano, 2010.
- GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino, 1989.
- GORI SAVELLINI G., *Giornalismo del dopoguerra. Tra memoria e rimozione*, Odoja, Bologna, 2009.
- GORI G. (a cura di), *Passato ridotto. Gli anni del dibattito su cinema e storia*, La casa Usher, Firenze, 1982.
- GRASSO A. (a cura di), *Fare storia con la televisione – L'immagine come fonte, evento, memoria*, Vita e pensiero, Milano, 2006.
- GREERSON J., *Documentario e realtà*, Bianco e nero editore, Roma, 1950.
- GUERCIO M., *Gli archivisti italiani e la sfida dell'automazione: archivi correnti e nuovi documenti*, in «Archivi per la Storia», V (1992), 2, pp. 39-59.
- HARPER J. L., *L'America e la ricostruzione dell'Italia 1945-1948*, Il Mulino, Bologna, 1986.
- HEMSING A., *The Marshall Plan's European Film Unit, 1948-1955: A Memoir and Filmography*, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, XIV (1994), 3, pp. 269-297.
- HOLT R. T., VAN DE VELDE R. W., *Strategic Psychological Operations and American Foreign Policy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1960.
- HOPKINSON A., *Using CDS/ISIS in Archives: a Case Study*, in «Archivi & Computer», 1, 1992.
- ISNENGI M., *Alle origini del 18 aprile. Miti, riti, mass media*, in *La Democrazia cristiana dal fascismo al 18 aprile*, in ISNENGI M., LANARO S. (a cura di), Marsilio, Venezia, 1978.
- ISTITUTO LUCE, *Ipotesi per un catalogo*, Istituto Luce, Roma, 1990.
- ISTITUTO LUCE (a cura di), *“Vincere, vinceremo. La guerra fascista (1940-1943)”*, Ciclo di lezioni e proiezioni di cinegiornali Luce, Roma, 1975.
- KUNZ D. B., *Butter and Guns. America's Cold War Economic Diplomacy*, The Free Press, New York, 1997.
- LANARO S., *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, Venezia, 1992.
- LAURA E. G., *Le stagioni dell'aquila: storia dell'Istituto Luce*, Ente dello spettacolo, Roma, 2000.
- LEFFLER M. P., *A Preponderance of Power. National Security, the Truman Administration and the Cold War*, Stanford University Press, Stanford, 1992.
- LODOLINI E., *Archivistica: principi e problemi*, Franco Angeli, Milano, 1995.
- LODOLINI E., *Organizzazione e legislazione archivistica*, Patron, Bologna, 1999.
- LODOLINI E., *Lineamenti di storia dell'archivistica italiana. Dalle origini alla metà del secolo XX*, Carocci, Roma, 1991.
- LOUIS W. R., *The British Empire in the Middle East. Arab Nationalism, the United States and Postwar Imperialism*, Columbia University Press, New York, 1984.
- LUCIA P., *Intellettuali italiani nel secondo dopoguerra: impegno, crisi, speranza*, Guida, Napoli, 2003, p. 140.
- MACCANN R. D., *The People's Films. A Political History of U.S. Government Motion Pictures*, Hastings House Publishers, New York, 1955.
- MANGONI L., *Civiltà della crisi*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, Einaudi, Torino, 1994.
- MASINO P. C., MERLI S. (a cura di), *Il socialismo al bivio. L'archivio di Giuseppe Faravelli, 1945-1950*, Feltrinelli, Milano, 1990.
- MEDICI A., VICARI D., *L'alfabeto dello sguardo*, Carocci Faber, Roma, 2004.
- MEDICI A. (a cura di), *Schermi di guerra – Le responsabilità della comunicazione audiovisiva*,

- Annali Aamod, Ediesse, Roma, 2003.
- MICCICHE' L., *Documentario e finzione*, in MICCICHE' L. (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Associazione Philip Morris progetto cinema, Lindau, Torino, 1995.
- MICCOLI G., *La Chiesa di Pio XII*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, Venezia, 1992.
- MIGNEMI A., *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Milano, 2003.
- MOCK J. R., LARSON C., *The Lost Files of the Creel Committee of 1917-19*, in *Public Opinion Quarterly*, III, 1939.
- MOCK J. R., LARSON C., *Words That Won the War: The Story of the Committee on Public Information*, Princeton University Press, Princeton, 1939.
- MONTANI G., *Il Trattato di Osimo (10 novembre 1975)*, Tip. Risma, Firenze, 1992.
- MORELLI M., RICCIARDI M., *Le carte della memoria. Archivi e nuove tecnologie*, Laterza, Roma-Bari, 1997.
- MORI G., *L'economia italiana (1945-58)*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, Venezia, 1992.
- MURA A., *Film, storia, storiografia*, Edizioni della Quercia, Roma, 1967.
- MUSCIO G., *Hollywood/Washington. L'industria cinematografica americana nella guerra fredda*, Cleup, Padova, 1977.
- NENNI G., ZUCARO D. (a cura di), *Tempo di guerra fredda. Diari 1943-56*, SugarCo, Milano, 1981.
- NINKOVICH F., *Modernity and Power. A History of the Domino Theory in the Twentieth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, capp. 5 e 6.
- NOIRET S. (a cura di), *Linguaggi e siti: la storia on line*, in *Memoria e Ricerca* 3/1999.
- ORTOLEVA P., *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino, 1991.
- PETRINI F., *Il liberismo a una dimensione: la Confindustria e l'integrazione europea 1947-1957*, Franco Angeli, Milano, 2005.
- PHILLIPS J. B., *Italy: Making the ECA Visible*, in *Newsweek* del 10 ottobre 1949;
- PICAMUS BELLI D., TRAMPUS A. (a cura di), *U.S.A. - Alto Adriatico nel segno della libertà commerciale*, Consolato degli Stati Uniti, Trieste, 1985.
- PINTUS P., *Storia e film*, Bulzoni Editore, Roma, 1980.
- PIZARROSO QUINTERO A., *Stampa, radio e propaganda. Gli alleati in Italia (1943-1946)*, Franco Angeli, Milano, 1989.
- PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI, DIPARTIMENTO PER L'INFORMAZIONE E L'EDITORIA, *Per immagini. Gli audiovisivi prodotti dalla Presidenza del Consiglio dei ministri (1952-1995)*, Roma, Ufficio per l'informazione e la documentazione istituzionale.
- PUPPO R., *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, Rizzoli, Milano, 2005.
- PUPPO R., *L'esodo degli Italiani da Zara, da Fiume e dall'Istria: un quadro fattuale*, in M. CATTARUZZA, M. DOGO, R. PUPPO (a cura di), *Esodi. Trasferimenti forzati di popolazione nel Novecento europeo*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 2000.
- PUPPO R., *Trieste '45*, Laterza, Roma-Bari, 2010.
- QUAGLIETTI L., *Storia economico-politica del cinema italiano*, Editori riuniti, Roma, 1980.
- REYNOLDS D., *Power and Superpower. The impact of Two World Wars on America's International Role*, in *America Unbound. World War Two and the Making of a Superpower*, a cura di W. F. KIMBALL, St. Martin's Press, New York, 1992.
- RIZZO S., "Nuovo mondo" e la stampa alleata in Italia, in G. SPINI, G.G. MIGONE, M. TEODORI, *Italia e America dalla Grande guerra a oggi*, Marsilio, Venezia, 1976.
- ROMITI A., *Aspetti metodologici e criteri organizzativi dell'inventariazione archivistica*, in «Archivi e Cultura», XIV, 1980, pp. 197-215.
- SAINATI A. (a cura di), *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni Cinquanta*, Lindau, Torino, 2001.
- SALE G., *De Gasperi, gli Usa e il Vaticano all'inizio della guerra fredda*, Jaka Book, Milano, 2005.

- SALVADORI M. L., *Storia dell'età contemporanea*, Loescher, Torino, 1976.
- SANDRI L., *Archivi di Stato*, in *Enciclopedia del diritto*, Milano, 1958, vol.II, p. 1003.
- SANI R., «*La Civiltà Cattolica*» e la politica italiana nel secondo dopoguerra (1945-1958), Vita e Pensiero, Milano, 2004.
- SCARANTINO A., *Donne per la pace: Maria Bajocco Remiddi e l'Associazione Internazionale madri unite per la pace nell'Italia della guerra fredda*, Franco Angeli, Milano, 2006.
- SCARDACCIONE F. R. (a cura di), *Verballi del Consiglio dei ministri. Maggio 1948 – luglio 1953. Edizione critica*, Presidenza del Consiglio dei ministri – Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Roma, 2006-2007, voll. 3.
- SCOPPOLA P., *La proposta politica di De Gasperi*, Il Mulino, Bologna, 1977.
- SIMON H. A., *Birth of an Organization: The Economic Cooperation Administration*, in *Public Administration Review*, XIII, 1953, 4.
- SMITH P., *The Historian and Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976.
- SHORT K. R. M. (a cura di), *Film and Radio Propaganda in World War II*, University of Tennessee Press, Knoxville, 1983.
- SORENSEN T. C., *The World War. The Story of American Propaganda*, Harper and Row, New York, 1968.
- SORLIN P., *I figli di Nadar. Il secolo dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino, 2001.
- SORLIN P., *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze, 1984.
- SORLIN P., *L'immagine e l'evento. L'uso storico degli audiovisivi*, Paravia, Torino, 1999.
- SORLIN P., *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979.
- STEELE R. W., *Preparing the Public for War: Efforts to Establish a National Propaganda Agency 1940-41*, in *The American Historical Review*, LXXV, 1970, 6.
- TADDEI F., *Il socialismo italiano del dopoguerra: correnti ideologiche e scelte politiche (1943-1947)*, Franco Angeli Editore, Milano, 1984.
- TAMBLE' D., *La teoria archivistica italiana contemporanea. Profilo storico-critico (1950-1990)*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1993.
- THOMSON C. A. H., *Overseas Information Service of the United States Government*, The Brookings Institution, Washington D.C., 1948.
- TORRE A. (a cura di), *Le carte delle immagini*, Aamod, Annali 10, Ediesse, Roma, 2007.
- TOSATTI G., *Il fondo cinematografico USIS nell'Archivio centrale dello Stato*, in *Rassegna negli Archivi di Stato*, LIII (1993), 2-3, pp. 323-325.
- TOSATTI G., *Le fonti audiovisive dell'Archivio centrale dello Stato*, in *Archivi e cultura*, XXXI, 1998.
- US CONGRESS, SENATE, *The United States Information Service in Europe. Report of the Committee on Foreign Relations, Pursuant to S. Res. 161: A Resolution Authorizing the Committee on Foreign Relations to Make an Investigation of the Effects of Certain State Department Activities*, United Government Printing Office, Washington, 1948.
- VALDEVIT G., *Il dilemma Trieste. Guerra e dopoguerra in uno scenario europeo*, Libreria Editrice Goriziana – Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli-Venezia Giulia, Gorizia, 1999, cap. 5.
- VALDEVIT G., *La labour policy del Governo Militare Alleato (1945-1954)*, in GANAPINI L. (a cura di), *Anche l'uomo doveva essere di ferro... Classe e movimento operaio a Trieste nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli, Milano, 1986, pp. 245-279.
- VALDEVIT G., *La questione di Trieste 1941-1954. Politica internazionale e contesto locale*, Franco Angeli, Milano, 1986.
- VALDEVIT G., *Simmetrie e regole del gioco. Inghilterra, Stati Uniti, Jugoslavia e la crisi di maggio 1945*, in *La crisi di Trieste, maggio-giugno 1945. Una revisione storiografica*, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli-Venezia Giulia, Trieste, 1995 (Quaderni, 9).
- VAN DE VELDE E. W., *The Role of the U.S. Propaganda in Italy's Return to Political Democracy 1943-48*, Ph.D. Thesis, Princeton, 1954.

- VARNI A., MELIS G. (a cura di), *L'impiego allo specchio*, Rosenberg and Sellier, Torino, 2002.
- VAUGHN S., *Holding Fast the Inner Lines. Democracy, Nationalism, and the Committee on Public Information*, The University of North Carolina Press, Chapell Hill, 1980.
- VILLALON L. J. A., *Più delle macchine l'Europa ha bisogno della mentalità americana*, in *Produttività*, Rivista mensile, numero di gennaio, 1952.
- VITALI S., *Il dibattito internazionale sulla normalizzazione della descrizione*, in «Standard, vocabolari controllati e liste d'autorità», Regione Lombardia, Milano, 1995, pp. 38-70.
- VITALI S. (a cura di), *La traduzione italiana di ISAD(G)*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», n. 2-3, 1995.
- WINKLER A. M., *The Politics of Propaganda. The Office of War Information 1942-45*, Yale University Press, New Haven – London, 1978.
- ZANNI ROSIELLO I., *Archivi e memoria storica*, Il Mulino, Bologna, 1987.