

a cura di Ernesto Preziosi

Luigi Gedda

nella storia
della Chiesa
e del Paese



eve

**LUIGI GEDDA NELLA STORIA
DELLA CHIESA E DEL PAESE**

a cura di
Ernesto Preziosi

AVE

Si ringraziano quanti, a più riprese, hanno contribuito alla realizzazione del volume, favorendo contatti con gli autori, editing dei testi, indice dei nomi e, in particolare, Lucia Felici, Daniela Macca e Valentino Marcon.

Per la foto di copertina:
Fototeca Azione cattolica italiana

Per le foto del contributo di Andrea Longhi:
Istituto per la storia dell'Azione cattolica e del movimento cattolico in Italia Paolo VI, Roma:
Azione cattolica italiana, fondo Presidenza generale, serie VII

Per le foto del contributo di Elena Dagrada:
Istituto Luigi Sturzo – Archivio Storico (ASILS) Archivio Audiovisivo

© 2013 Fondazione Apostolicam Actuositatem
Via Aurelia, 481 – 00165 Roma
www.editriceave.it – info@editriceave.it

ISBN 978-88-8284-799-9

Indice delle sigle principali

Aaci: Archivio dell'Azione cattolica italiana, Istituto per la storia dell'Azione cattolica e del movimento cattolico in Italia Paolo VI
Aas: Acta apostolicae sedis
Aat: Archivio arcivescovile di Torino
Ac (o Aci): Azione cattolica italiana
Acli: Associazione cristiana lavoratori italiani
Acs: Archivio centrale di Stato
Aes: Affari ecclesiastici straordinari
Agi: Agenzia Italia
Agl: Archivio Giuseppe Lazzati
Aimc: Associazione italiana maestri cattolici
Am: Archivio privato Enzo Magnani (Roma)
Amci: Associazione medici cattolici
Api: Associazione pionieri d'Italia
Apl: Associazione professori e cultori di liturgia
Asils: Archivio storico Istituto Sturzo
Asv: Archivio segreto vaticano
Av: Archivio Luigi Vagnetti (Firenze)
Cc: Comitati civici
Ccc: Centro cattolico cinematografico
Cci: Confederazione cooperativa italiana
Ccl: Comitato civico locale
Ccz: Comitato civico zonale
Cei: Conferenza episcopale italiana
Cif: Centro italiano femminile
Cisl: Confederazione italiana sindacato lavoratori
Cl: Comunione e liberazione
Coldiretti: Confederazione nazionale coltivatori diretti
Csi: Centro sportivo italiano
Ctg: Centro turistico giovanile
Dc: Democrazia cristiana
Dgps: Direzione generale della pubblica sicurezza
Dpp: Divisione polizia politica
Enaoli: Ente nazionale per l'assistenza agli orfani dei lavoratori italiani
Fg: Fondo Gedda
Fuci: Federazione universitaria cattolica italiana
Gc: Giunta centrale dell'Acì

Elena Dagrada

La forma della propaganda nei film prodotti dai Comitati civici (1948-1959)

Premessa

Nel corso di una testimonianza raccolta da Tatti Sanguineti¹, Turi Vasile definisce il nucleo creativo dei Comitati civici come un «piccolo gruppo di cervelli» che «si arrovellava per trovare sempre motivi di persuasione lampo, che colpissero l'immaginazione». Perché, aggiunge subito dopo: «Eravamo tutti seguaci di Méliès e non certamente di Lumière. I nostri manifesti sono tutti basati sull'immaginario»².

Per chi conosce i film diretti da Vasile nella seconda metà degli anni Cinquanta – valga per tutti *Promesse di marinaio* (1958), un vero musical, fatto più unico che raro nel panorama cinematografico italiano – l'affermazione non stupisce. Certo, la storiografia più aggiornata ha ricusato da tempo l'antica opposizione tra i due celebri pionieri del cinema francese, collocando entrambi nel comune contesto spettacolare del “cinema delle origini”, dove il confine tra realismo e affabulazione è più labile che mai. Ma nel pensiero comune tale opposizione sopravvive e illustra bene ciò che Vasile ha voluto evocare. E che nell'ambito di una riflessione sui film di propaganda può significare molto di più. Non solo il gusto del paradossale, che permette di attribuire a Louis Lumière il ruolo del sovversivo, con quelle pretese di realismo documentaristico in verità consegnate alla storia più dagli operatori della casa lionese che dal figlio cadetto di Antoine Lumière. Ma anche la pretesa altrettanto audace di individuare in Méliès un modello per la propaganda politica, che si vuole sia immaginifica, oltre che efficace.

L'idea portante suggerita da Vasile, infatti, resta quella alla base dei film che negli anni qui presi in esame sono effettivamente prodotti dai Comitati civici. Fondati nel febbraio del 1948 da Luigi Gedda per volere di papa Pio XII, in vista delle elezioni politiche del successivo 18 aprile, i Comitati civici in poco tempo si ramificano in

1 In occasione del progetto speciale dedicato al tema *Cinema e propaganda. La comunicazione politica in Italia attraverso il cinema dalla Liberazione alle televisioni commerciali (1946-1975)*, promosso dal Ministero per i beni e le attività culturali (Direzione generale per il cinema) e realizzato dall'Istituto Luigi Sturzo, l'Archivio audiovisivo del Movimento operaio e democratico, l'Istituto Gramsci Emilia Romagna e la Cineteca del comune di Bologna (2005-2007). Le considerazioni qui raccolte sono una prima elaborazione-scritta della ricerca da me svolta in tale ambito.

2 Parte di questa testimonianza è stata pubblicata nel catalogo della 21ª edizione de *Il cinema Ritrovato (Bologna, 30 giugno - 7 luglio 2007)*, p. 126, con il titolo *Eravamo seguaci di Méliès*, edito dalla Cineteca di Bologna.

tutta la penisola e affidano le linee guida della propaganda a un ufficio psicologico. Turi Vasile ne fa parte dalla fondazione fino all'espletamento delle elezioni, insieme con quel «piccolo gruppo di cervelli» che si compone anche di Alberto Perrini e Marcello Vazio e si avvale, più o meno ufficialmente, della collaborazione di simpatizzanti esterni del calibro di Giancarlo Vigorelli e Diego Fabbri. L'incarico ricevuto è quello di sviluppare una campagna antiastensionista e anticomunista, non solo attraverso il cinema, ma anche attraverso la stampa e i manifesti (quelli che Vasile ricorda nella sua testimonianza). Per questo occorre coniugare l'immaginazione con le potenzialità comunicative delle immagini. Senza peraltro rinunciare alla parola – come vedremo – queste pellicole sono palesemente concepite da veri propugnatori delle capacità seduttive dell'immaginazione, ovvero da individui decisamente consapevoli delle potenzialità evocative, oltre che comunicative, del linguaggio audiovisivo. Sono di conseguenza pellicole che pescano a piene mani fra tutti i procedimenti più efficaci collaudati nel corso del tempo – taglio delle inquadrature, montaggio, illuminazione, grafica, figure retoriche, persino recitazione – affinché quei «motivi di persuasione lampo» evocati da Vasile colpiscano davvero l'immaginazione dello spettatore, mettendo a segno con certezza i risultati auspicati.

Soprattutto, sono pellicole che trattano i temi politici come un racconto. La propaganda come narrazione e non come documento. Méliès, e non Lumière.

Il corpus preso in esame

Durante questa ricerca sono stati presi in esame i seguenti titoli, prodotti dai Comitati civici tra il 1948 e il 1959:

- Considerazioni di Eduardo* (1948), 3'
- Mondo libero* (1948), 10'
- Strategia della menzogna* (1948), 9' 30"
- La verità sulla scomunica* (1950), 17'
- Trent'anni dopo* (1951), 19', 59"
- Il rovescio della medaglia* (1952), 7' 40"
- La terra ai contadini* (1953), 15'
- L'Italia è la mia patria* (1953), 20'
- Luce nella notte* (1958), 21'
- Il cielo si chiude* (1959), 24' 16"
- La fine di Baffone* [>1953], 6' 30"

Si tratta di pellicole di diversa durata che iniettano tutte, seppur in proporzioni diverse, elementi narrativi in un discorso propagandistico basato non sempre – e

non solo – su immagini documentaristiche o di repertorio, che oggi definiremmo “non-fiction”. Talvolta in misura minore (*Mondo libero*, *Strategia della menzogna*, *Il rovescio della medaglia*); talaltra distribuendo sapientemente, in modo mirato e simmetrico, non-fiction e racconto imbastito a partire da elementi di pura finzione (*Il cielo si chiude*, *La verità sulla scomunica*, *Trent'anni dopo*); altre volte ancora vestendo i panni del film di finzione narrativo a tutti gli effetti (*L'Italia è la mia patria*). Possono anche avvalersi interamente delle tecniche del cinema d'animazione (*La fine di Baffone*), ma sempre “narrando” il messaggio politico come un racconto.

Sotto il profilo della forma, rappresentano al tempo stesso una sorta di summa di quanto precedentemente prodotto in materia di propaganda e comunicazione politica, dimostrando di averne saldamente tesaurizzato i frutti, nonché l'acquisizione delle nuove consapevolezze sulle potenzialità del linguaggio (audio)visivo³. Ricorrono infatti a piene mani agli strumenti più efficaci del linguaggio cinematografico, collocando così i loro “realizzatori” fra coloro che credono all'*immagine*, anziché alla *realtà* (la distinzione è di André Bazin)⁴. Non puntano, insomma, a mostrare la “realtà” (la verità) dell'immagine, bensì alla seduzione *con e dell'*immagine.

Anzitutto, attraverso il montaggio in tutte le sue forme, in particolare attraverso l'utilizzo di inquadrature brevi, che spesso acquistano un significato connotativo supplementare grazie a un accostamento che ha il compito di guidare ogni livello d'interpretazione dello spettatore, nonché di conferire all'insieme un ritmo sostenuto e però compatibile con i tempi di assimilazione del messaggio. Attraverso il taglio stesso delle inquadrature: abbondano infatti le angolazioni ritenute “insolite” dalle grammatiche classiche (dall'alto, dal basso, oblique, ma anche le oggettive irreali). O ancora attraverso il ricorso all'illuminazione artificiale e agli effetti ottici, in forma di raccordo o di efficaci soluzioni grafiche, nonché a menzioni scritte, modellini, tecniche d'animazione.

Abbondano anche, com'è logico, le figure retoriche: sia attraverso il ricorso a procedimenti discorsivi come la metafora, la sinecdoche o la similitudine; sia attraverso il ricorso a procedimenti specificamente visivi (uso del fuori campo, del montaggio per ellissi, per analogia o per contrasto). Spesso all'inizio della pellicola

³ Sul tema si vedano almeno G.P. BRUNETTA, *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, Patron, Bologna 1973; F. SAVIO, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano 1975; M. ARGENTIERI, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema fascista*, Vallecchi, Firenze 1979; Id., *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia (1940-1944)*, Editori Riuniti, Roma 1998; R. BEN-GHIAT, *La cultura fascista*, il Mulino, Bologna 2000.

⁴ Cfr. A. BAZIN, *L'évolution du langage cinématographique, 1950-1955*. Si tratta di uno studio che risulta dalla sintesi di tre articoli: il primo scritto per il libro commemorativo *Vingt ans de cinéma à Venise* (1952); il secondo (*Le découpage et son évolution*) apparso sul n. 93 della rivista «L'Age Nouveau» (luglio 1955); il terzo uscito sul n. 1 dei «Cahiers du cinéma» (1950). È stato pubblicato la prima volta in *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. I, Ontologie et langage, Editions du Cerf, Paris 1958 (trad. it. Garzanti, Milano 1973).

viene imbastito un confronto, o dipanata una similitudine, che ha il compito di illustrare il tema affrontato e fornire un termine di paragone destinato a servire anche più avanti. Ne *La terra ai contadini*, per esempio, dapprima ci vengono presentati il contadino Michele e la sua famiglia, subito messi a confronto con un povero bracciante e la sua famiglia; all'inizio di *Mondo libero*, invece, vediamo due lottatori intenti a combattersi su un ring, paragonati a due tori mostrati subito dopo mentre combattono in un'arena. Nel primo caso, man mano che la pellicola prosegue, il contadino Michele, il povero bracciante e le loro famiglie diventano protagonisti di una sorta di racconto a tesi, inframmezzato da scritte e dati sui soprusi prodotti dalla statalizzazione delle terre in Unione Sovietica, messi a confronto con i meriti della riforma agraria in Italia; mentre nel secondo l'immagine violenta della lotta fisica è usata per evocare la categoria astratta della lotta politica. I termini singolari sono così trasposti in un contesto generale, a supporto del messaggio che si vuole veicolare (cosa accadrebbe a tutti i contadini italiani se venisse il comunismo; la lotta fisica che in politica si fa verbale, si traduce nelle affabulazioni dei comunisti, colpevoli di ingannare le masse lavoratrici), per dimostrare che gli obiettivi del comunismo, denunciati come sistematicamente disattesi in Unione Sovietica, sono assai più a portata di mano in Italia, un Paese libero in cui vengono praticate con crescente successo molte politiche sociali.

A una dimensione generale si riconduce anche il montaggio che accosta inquadrature di Mussolini, Hitler, Stalin (e Togliatti), stabilendo così un'analogia fra tutti i dittatori del mondo, in opposizione ai vantaggi della democrazia e dell'esercizio del voto. L'obiettivo, infatti, è sempre anche quello di indurre lo spettatore a rigettare ogni dittatura, spingendolo sia a sviluppare sentimenti anticomunisti, sia a esercitare il diritto di voto. Un obiettivo massimalista, perseguito con strategie che lo sono altrettanto. Ne *La terra ai contadini*, per esempio, verso la fine l'immagine proiettata viene letteralmente ingabbiata da una grata scura, che suggerisce l'impressione di sentirsi "in prigione"; poi, però, siccome per fortuna «l'Italia è ancora un paese libero» (così recita la voce *over*), diversamente dall'Unione Sovietica, la grata scompare e lo spettatore può nuovamente vedere l'immagine liberamente.

Ma l'aspetto forse più interessante è rappresentato dall'uso del suono in generale e della voce in particolare. Talvolta, infatti, si impone un significativo primato della parola, al punto che le immagini sembrano servire a illustrarla, e non viceversa. Si tratta di un aspetto meritevole di attenzione, specie se messo a fuoco tenendo conto dell'impostazione verbocentrica della Rai pedagogica democristiana, che prende corpo proprio nella seconda metà degli anni Cinquanta. Molti di questi film si potrebbero quasi solo ascoltare, mentre se li si guardasse senza audio, si faticerebbe a capirli (come accade, peraltro, ad alcuni titoli di Ejsenštejn: si veda in particolare *Luce nella notte*). Non per questo, però, sono meno efficaci, al contrario. Sia perché si avvalgono di parole efficaci. Sia perché si rivolgono a un pubblico meno avvezzo

alle immagini di quanto non lo fosse, malgrado tutto, con un certo tipo di verbalità (né è sempre vero, peraltro, che l'immagine comunica più facilmente della parola).

Altro dato di rilievo, sempre dovuto all'uso sapiente della voce e della parola: il ricorso frequente all'interpellazione⁵. Sia da parte della voce *over* di uno speaker, che si rivolge allo spettatore o ai personaggi, spesso alla seconda persona singolare dando loro del tu («vota e fai votare» è lo slogan con cui si concludono molte pellicole, scritto sul cartello conclusivo, ma anche pronunciato dalla voce *over* con aggiunta della variante «vota bene»). Sia in forma visiva, da parte del personaggio che parlando guarda in direzione della macchina da presa, rivolgendosi al pubblico o alla voce *over* (o all'immaginario professor Santanna, come Eduardo De Filippo in *Considerazioni di Eduardo*, dopo che la voce *over* ha sollecitato il pubblico affermando che «tutti in platea devono sentirsi come il professor Santanna»). La voce *over*, in quest'ultimo caso, agisce da mediatrice tra personaggi e pubblico. E, in ciascun caso, svolge una duplice funzione: quella di sollecitare la partecipazione dello spettatore e di stimolarne l'identificazione con il personaggio. Con il povero bracciante, a cui basterebbe essere come Michele ne *La terra ai contadini*; con il protagonista de *La verità sulla scomunica*, che vorrebbe assistere alla prima comunione della figlia; con l'ex alpino Domenico, dubbioso sulla correttezza dei compagni comunisti ne *L'Italia è la mia patria*. In *Luce nella notte*, compare persino una mano bianca su fondo nero, con il dito indice puntato verso la macchina da presa, mentre la voce *over* proclama: «Ebbene, tu operaio, tu impiegato, tu lavoratore dei campi, tu artigiano, tu hai il diritto di sapere la verità...», ovvero ciò che accade veramente oltre la cortina di ferro. Un procedimento che, oltre all'identificazione, punta a garantirsi l'adesione ideologica.

Analisi di un esempio: *L'Italia è la mia patria* (1953)

Si tratta di un cortometraggio narrativo di circa venti minuti, ambientato in una piccola comunità montana dove un gruppo di comunisti vuole organizzare la diffusione di scritte e volantini. Spicca per l'estrema cura con cui sono tratteggiati i personaggi; una cura mirata a una finalità tanto precisa quanto strategica: scuotere le coscienze di quei comunisti che non sono veramente tali, per spingerli a ritrovare la loro autentica identità nei valori che ne hanno guidato l'esistenza fino a pochi anni prima e, di conseguenza, cessare di essere comunisti (ovvero, di crederci tali).

Per questo il film adotta toni assai meno aggressivi. Come già la seconda parte de *La verità sulla scomunica*, di tre anni precedente, punta infatti a convertire un personaggio comunista facendo leva sui suoi affetti familiari. Mentre però *La veri-*

⁵ Su questo tema ved. F. CASETTI, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986.

tà sulla scomunica alterna più comunemente momenti narrativi a momenti propagandistici composti talvolta da immagini di non-fiction (fra l'altro, quel film inizia con una classica similitudine, paragonando il comunismo a un corso d'acqua che può entrare nelle nostre vite placidamente, ma prima o poi come un fiume in piena potrebbe travolgerci), qui l'interesse risiede nell'essere unicamente racconto e nel fatto di sperimentare più che altrove la strategia di iniettare la propaganda direttamente nel trattamento della vicenda narrata. Anche per questo i personaggi sono costruiti con particolare attenzione, specie il protagonista. E il tono è spesso lirico, melodrammatico, rivendicando persino nella trama il diritto al "sentimentalismo" così invisibile ai comunisti («Sono un italiano, e ho fatto il mio dovere», dice a un certo punto il protagonista a un compagno che lo critica, sentendosi rispondere: «Questi sono sentimentalismi. Sei o non sei un comunista?! E allora ubbidisci senza discutere!»).

Una cura particolare è riservata anche all'ambientazione, nonché all'insieme della messa in scena (attraverso l'illuminazione e i cromatismi del bianco e nero, ma anche attraverso il taglio delle inquadrature e i movimenti di macchina, molti dei quali sono rapidissimi movimenti ottici, che stringono sul protagonista nei momenti di maggiore *pathos* intimista). E, nuovamente, molta attenzione è riservata all'uso del suono, sia in forma di commento musicale, che spesso si compone di celebri canti popolari (talvolta inseriti nella diegesi), sia attraverso l'intervento della voce narrante, che interpella il protagonista dandogli del tu per commentarne e guidarne i pensieri e le azioni, in un rimando continuo alle immagini che illustrano la parola e viceversa. Si tratta di una voce narrante e non semplicemente di una voce *over*, perché collocata nello spazio del racconto. Il suo intervento, tuttavia, coincide anche con le sole emersioni esplicite della propaganda, non a caso concomitanti con la maggior presenza di simboli visivi e sonori, legati a tappe cruciali della recente storia italiana.

Di simboli e segni, del resto, la pellicola è disseminata fin dal titolo, che compare su un cartello raffigurante l'immagine di un cappello da alpino ornato con la caratteristica piuma. Seguono scritte che fanno le veci dei titoli di testa, secondo cui i «Personaggi» del film sono: «I buoni italiani e i cattivi italiani». E segue un prologo, il cui scopo è di introdurre l'ambientazione (con una sorta di *establishing sequence*) un luminoso villaggio innevato adagiato tra le Alpi, raccolto vicino a una candida chiesetta (presente in molte di queste inquadrature), e la serena comunità che lo abita: donne sorridenti che si affacciano al balcone dove campeggiano panni stesi, un gruppo di alpini che attraversa il villaggio sotto gli occhi ammirati dei bambini, il parroco circondato dai parrocchiani.

Il prologo si conclude con un campo totale che inquadra un gruppo di uomini davanti a un portone. Ovvero: i buoni e i cattivi italiani. Il gruppo è infatti inquadrato in modo da dividere nettamente i personaggi in due parti (Fig. 1).

A destra i cattivi, il cui evidente polo d'attrazione è rappresentato dal personaggio più al centro, Giuseppe, scuro nell'abbigliamento come in volto, in testa un cappello nero, i capelli neri e larghi baffi neri che gli disegnano un'espressione torva. A sinistra, invece, i buoni, cioè il protagonista Domenico (un nome certo non casuale, abbinato a un cognome veneto, Zanon, ugualmente non casuale), che indossa un cappello chiaro, ha il volto aureolato dai capelli bianchi ed esibisce un'espressione sorridente, che gli disegna ai lati della bocca una linea verso l'alto, opposta a quella (verso il basso) dei baffi neri del cattivo; accanto a lui, un giovane somigliante a Gramsci. Un movimento in avanti isola progressivamente Domenico e Giuseppe in mezza figura, e dopo un breve stacco sugli alpini che lasciano il villaggio torniamo su di loro, mentre il movimento in avanti li isola ulteriormente (Fig. 2). Il gruppo si scioglie dopo aver stabilito di ritrovarsi quella sera a casa di Domenico (udiamo qui per la prima volta le voci dei personaggi: finora, unico elemento sonoro era stato un canto di montagna in sottofondo). Domenico resta solo in campo, inquadrato dal basso, pensoso.

Motivo della riunione sono alcuni slogan da scrivere sui muri e dei volantini da distribuire ai soldati, manifestini che esortano i militari a non tradire la causa del popolo in caso di invasione sovietica. Questo il loro testo, chiaramente leggibile in un dettaglio, durante la riunione che si svolge intorno al tavolo della grande cucina di Domenico:

Soldati

siate i benvenuti in questo paese!

Voi siete i figli del popolo e non tradirete mai la causa del popolo.

Ricordatevi che vi hanno strappato alle vostre case, ai vostri cari, al vostro lavoro per servire interessi che non sono i vostri.

Viva i partigiani della pace!

Via i guerrafondaî americani!

Viva l'Italia libera!

Domenico però è perplesso e non vorrebbe distribuirli. È stato soldato, alpino, ora è alpino anche suo figlio, non ritiene giusto chiedere ai soldati di tradire l'esercito (la patria). Per tutta risposta, Giuseppe lo insulta senza mezzi termini, dandogli dell'imbecille perché era partito volontario durante la Grande Guerra e perentorio gli ordina: «Sei o non sei un comunista?! Allora ubbidisci senza discutere! Andiamo!». È questo il solo momento del film palesemente duro nei confronti dei comunisti (che qui vanno blanditi e ricondotti sulla retta via), proprio attraverso la descrizione negativa di Giuseppe, dogmatico e aggressivo con Domenico (gli rivolge frasi del tipo: «E ricordati che nel partito non c'è posto per i deviazionisti!»), ma anche con il compagno somigliante a Gramsci (in realtà

un giovane semplice, caricatura d'intellettuale e povero di spirito, che Giuseppe insulta più volte)⁶.

È il suono a fornire lo spunto per la prima incursione della voce narrante. Rimasto solo, infatti, Domenico ode una tromba che intona le note de *Il silenzio*, si affaccia alla finestra e vede un alpino che suona nella notte. La voce narrante si insinua subito dopo, discreta, quasi in sordina (e senza mai assumere il tono da speaker di cinegiornale o film di propaganda). Con queste parole: «A quest'ora, *Il silenzio* suona anche nella caserma di *tuo* figlio. Egli sarà coricato nella sua branda. Forse sta pensando a casa. Le divise non sono più uguali, ma è rimasta la stessa penna nera, e lo stesso cuore. È duro molte volte fare il soldato, ma è anche una soddisfazione quando puoi dire di aver servito la patria». Sono parole che si materializzano mentre Domenico guarda in soggettiva la foto del figlio, infilata nella cornice di un quadro accanto alla sua, entrambi in divisa. Ma Domenico vede anche i manifestini appoggiati su una sedia lì accanto e, di colpo, una voce diversa, imperiosa, ne pronuncia alcune frasi. La voce narrante, però, non si dà per vinta e ribatte: «*Tu* l'hai già sentita questa voce, ricordi? Ricordi? Dove l'hai già sentita...?!». Nel 1917, durante la Grande Guerra, quando s'avvicinava l'ora tragica di Caporetto... Inizia così un primo flashback: la cucina di Domenico scompare e al suo posto vediamo soldati in trincea, barriere di filo spinato e scoppi di bombe nella notte, mentre la voce narrante prosegue ricordando che anche allora qualcuno istigava i soldati alla diserzione («Ci hanno strappato alle nostre case, ai nostri cari, al nostro... [rumore di bombe] ... al nostro lavoro, per servire interessi che non sono i nostri»). Ma era giusto combattere per interessi che erano invece anche i nostri, «gli interessi della patria»; e mentre la musica d'accompagnamento intona le note de *La leggenda del Piave*, l'immagine torna al presente, alla parete della cucina dove Domenico conserva i ricordi di guerra, e la voce narrante conclude: «E tutti, *anche tu Domenico*, non ascoltammo quella voce. Lo straniero non passò».

Ma le note del *Piave* lasciano il posto a quelle di *Bandiera rossa* allorquando, fuori campo, alcuni uomini alticci intonano la celebre canzone. Domenico torna alla finestra e la voce narrante commenta che non è gente cattiva. «Il guaio è che qualcuno li ubriaca di parole» (qui il volume della voce narrante aumenta e si arricchisce di un forte riverbero), mentre un movimento di macchina isola in dettaglio la prima pagina de «l'Unità», che Domenico prende dal tavolo di cucina. Ricorda quando le leghe rosse ordinavano di sabotare la produzione, mentre un nuovo, rapidissimo

6 Si noti che Giuseppe è duro anche con gli animali (infastidito, chiede a Domenico di far tacere i cani), ma lo è pure Domenico, che peraltro si mostra duro anche nei confronti della moglie. Un'analisi dei valori veicolati dai personaggi con questi comportamenti "minori" (ved. ne *La terra ai contadini* l'atteggiamento affettuoso di Michele verso il gatto di casa, tutt'altro che realistico nel mondo contadino) meriterebbe un discorso a sé. Così come meriterebbe un discorso a sé la rappresentazione delle figure maschili e femminili, in relazione e separatamente.

movimento ottico isola il volto impaurito di Domenico, che rivede in un secondo flashback un intero raccolto dato alle fiamme, un amico morto; e la voce narrante prosegue: «Il vecchio Molinari ci lasciò la vita. *Tu* allora chiedevi una maggiore giustizia sociale, ma non eri comunista, perché la *tua* coscienza non *ti* avrebbe mai permesso di accettare simili violenze» (stabilendo così un legame tra comunismo e violenza, con una sorta di sillogismo secondo cui tutti i comunisti sono violenti, Domenico non è violento, perciò Domenico non può essere comunista). Quindi rievoca la notte del novembre 1943, quando Domenico andò sui monti con i partigiani: «E al *tuo* ritorno il compagno Giuseppe *ti* consegnò la tessera del partito comunista, quasi che non si potesse essere partigiani senza essere comunisti. Eppure, *tuo* fratello Luigi non era comunista, e fu il primo a versare il suo sangue, lassù... E Don Andrea, che ora i compagni dicono asservito alla reazione, rischiava ogni giorno la vita» (formulando un altro sillogismo al negativo secondo cui, poiché non tutti i partigiani sono comunisti, Domenico può essere stato partigiano senza dover credere di essere comunista).

Il ricordo del fratello spinge Domenico a cercare il vecchio tricolore conservato in uno scrigno, ma deve interrompersi – come la voce narrante – all'arrivo di due giovani alpini, venuti a consegnare a Domenico una lettera del figlio. La grande cucina diviene nuovamente luogo di un confronto importante, questa volta tra due generazioni dai valori comuni (diversamente da quanto accaduto con i compagni comunisti). Domenico si fa allegro, generoso, offre da bere più volte, riempie i bicchieri fino all'orlo e, al momento del commiato, accompagna i soldati alla porta. Poi, rimasto nuovamente solo, si avvicina al camino per leggere la lettera del figlio alla luce del fuoco; un movimento in avanti isola il suo volto illuminato dal bagliore delle fiamme, la musica d'accompagnamento intona una melodia sentimentale e la voce del ragazzo si materializza per leggere le parole scritte al padre, concludendo: «Presto sarò anch'io un ex alpino, ma sempre in gamba, come tu mi hai insegnato».

Inizia qui il secondo intervento della voce narrante, che riprende le parole del figlio («Come *tu* gli hai insegnato... Come *tu* gli hai insegnato...»), mentre uno stacco su Domenico lo inquadra in una "oggettiva irrealista" dall'interno del camino, con il fuoco in primo piano. Forte del percorso compiuto, ora la voce narrante provoca Domenico esortandolo a obbedire agli ordini di Giuseppe, a non abbandonarsi ai sentimentalismi («Ma ora che fai Domenico, *ti* incanti, *ti* abbandoni ai sentimentalismi, *ti* sei dimenticato del compagno Giuseppe, ci sono i manifestini da distribuire, sei o non sei un comunista?! E allora, lascia perdere i ricordi di trincea, il *tuo* vecchio cappello di alpino, dimentica, dimentica la *tua* medaglia al valore. Getta via i ricordi di *tuo* fratello partigiano, che è caduto per la patria, e non per il partito [...] su Domenico! Distribuisci i manifestini!»), mentre Domenico si volta a guardare fuori campo a destra e uno stacco inquadra dapprima i manifestini, visti in soggettiva da Domenico, poi un lungo movimento di macchina sale lungo la pa-

rete dove sono appesi i cimeli di guerra, stacca sullo scrigno che contiene il vecchio tricolore del fratello, poi sul tavolo vuoto attorno al quale poco prima erano seduti i compagni comunisti. E senza più indugi Domenico si alza, prende i manifestini dalla sedia e li getta nel fuoco. Ora la musica può abbandonarsi a note di trionfo: i manifestini bruciano, staccandosi a uno a uno tra le fiamme, mentre Domenico li osserva – inquadrato dal basso, illuminato dalle fiamme – e abbozza un sorriso deciso e convinto.

Il film si conclude con un'ultima inquadratura di un alpino intento a suonare la tromba, fino a che un movimento verso l'altro accompagna la bandiera italiana mentre viene issata fino in cima al pennone. Quindi, sullo stesso cartello iniziale raffigurante il cappello con la piuma, compare la scritta «FINE».

Il film può finire perché gli obiettivi perseguiti dalla voce narrante sono stati raggiunti. I valori veicolati dal prologo hanno trionfato e le immagini lo confermano. Anticomunismo, sentimentalismo legittimato dagli affetti familiari, ma anche importanza del voto («I soldati di oggi saranno gli elettori di domani», recita fuori campo Giuseppe, all'inizio della pellicola). In un melodramma che costruisce la partecipazione dello spettatore con la messa in scena del punto di vista del protagonista come potenziale vittima,⁷ le sue soggettive e una voce narrante che è sempre un poco anche la sua voce interiore. Un melodramma che si assicura l'adesione del pubblico inscenando una polarizzazione ideologica dove buoni e cattivi sono nettamente distinti e persino il cromatismo del bianco e nero si fa carico di segnalarlo (non solo nei momenti descritti sopra, ma in quasi tutto il film, dove a un certo punto il gruppo di comunisti riuniti intorno al tavolo forma una specie di macchia scura al cui centro Domenico, in piedi, chinato verso di loro, è il solo personaggio chiaro). Dove la natura partecipa con tutti i suoi elementi e persino il fuoco agisce da personaggio, bruciando i manifestini. E dove il protagonista buono ripercorre mentalmente le peripezie vissute in passato a causa dei cattivi e alla fine si riconosce per ciò che veramente è, fornendo alla trama l'agnizione conclusiva, a garanzia del lieto fine.

Prospettive di ricerca

Una ricerca su questo materiale dovrebbe proseguire in due direzioni parallele e complementari. Da un lato, allargando il campione e possibilmente analizzando anche la produzione di altre realtà cattoliche come la Spes, al fine di verificare le

7 Ved. T. ELSAESSER, *Modalità del sentire o visione del mondo? Una rivisitazione del melodramma familiare e dell'immaginazione melodrammatica*, in E. DAGRADA (a cura di), *Il melodramma*, Bulzoni, Roma 2007. Ved. anche P. BROOKS, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven 1976 (trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985).

eventuali somiglianze, che potrebbero essere superiori alle differenze. Alcuni titoli prodotti dalla Spes visionati in quest'occasione, per esempio, mostrano particolare maestria nell'uso di cromatismi e illuminazione. Si veda *Il compagno Gnocco Allocco* (1958), dove all'inizio il protagonista è inquadrato in modo da spiccare nettamente tra la folla che lo circonda – come accadrebbe in un film di Hitchcock – sia grazie all'illuminazione, sia grazie all'abbigliamento più chiaro rispetto agli altri personaggi che lo circondano. O *Nasce una speranza*, (1952), dove una giovane partoriente è illuminata da un cerchio di luce dietro il capo – come una Madonna – sebbene la fonte luminosa che irradia luce nella stanza venga da altrove (lo stesso accade al crocifisso appeso alla parete sopra di lei). Anche qui è evidente non solo un uso consapevole, ma anche il gusto nell'uso consapevole delle strategie dell'immagine.

Dall'altro lato, l'analisi di queste pellicole andrebbe confrontata con quelle prodotte dal Pci, rispetto alle quali potrebbe emergere un'importante differenza. Infatti, la propaganda prodotta dagli avversari politici dei Comitati civici sembrerebbe maggiormente legata all'estetica del neorealismo, quindi del cosiddetto cinema "dal vero". Mentre nei film prodotti dai Comitati civici l'assenza di immagini "dal vero" è usata retoricamente per attaccare i comunisti che non permettono a tali immagini di esistere (ne *La verità sulla scomunica*, per esempio, si leggono queste parole: «Questi fatti sono realmente accaduti. I documenti lo provano. Sarebbe stato più interessante "girare" tutte le scene dal vero, ma i comunisti non desiderano testimonianze impertinente quando attentano alla libertà e alla religione. Né usano rilasciare permessi per riprendere i misfatti che avvengono al di là della cortina di ferro»).

Quest'ultimo punto meriterebbe di essere verificato e sviluppato in una ricerca a sé. In particolare, in relazione al difficile rapporto tra mondo cattolico e neorealismo,⁸ da più parti ritenuto appannaggio della sinistra. Ovvero, tra il mondo cattolico e il fenomeno di maggior rilievo e risonanza internazionale del cinema italiano del dopoguerra, che per l'appunto il mondo cattolico non è mai veramente riuscito a fare proprio⁹. Forse anche, come potrebbe trasparire qui, perché non lo ha mai amato veramente. Méliès, anziché Lumière.

8 Ved. almeno G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, vol. III, *Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959 [1982]*, Editori Riuniti, Roma 1993².

9 Esemplare è il caso del rapporto difficile e complesso tra il mondo cattolico e Roberto Rossellini: in proposito, veda E. DAGRADA, *Quanto la critica si divide. A proposito degli "anni Bergman"*, in A. MARTINI (a cura di), *L'antirossellinismo*, Kaplan, Torino 2010; nonché E. DAGRADA, T. SUBINI, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, in R. EUGENI, D. VIGANÒ (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, Ente dello Spettacolo, Roma 2006; E. DAGRADA, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini* [2005], Led, Milano 2008².



Fig. 1



Fig. 2