

LIVIA ROMANO

FAMILY EDUCATION AND CONSUMPTION OF CINEMA
IN THE 1950S BETWEEN NORTH AND SOUTH OF ITALY

L'EDUCAZIONE FAMILIARE E IL CONSUMO DEL CINEMA
NEGLI ANNI CINQUANTA TRA NORD E SUD D'ITALIA

In this paper, the cinema of the 1950s is investigated as a mean of consuming and as a family education practice. Following the history of Italian cinema in the “longest decade of the short century”, from neorealism to melò to comedy, it became clear that this cinema was coming into the Italian’s families, redesigning identities and building new imaginers. The heterogeneous geography of family consumption of cinema reflects the contradictions and the separations of the Italy after the war. Italy was divided between innovation and tradition: between the north and south there were different opinions and attitudes about the films of the 1950s that reflected the changes in the roles and the identities into the Italian family. Cinema interpreted the new needs of the women and of the young people, helping them to build new educational styles and opened their eyes to unprecedented educational horizons.

In questo articolo, il cinema degli anni Cinquanta viene indagato come mezzo di consumo e come pratica educativa familiare. Seguendo la storia del cinema italiano nel «decennio più lungo del secolo breve», dal neorealismo al melò alla commedia, emerge che il cinema entrava nella vita delle famiglie italiane plasmandole, ridisegnando identità e costruendo nuovi immaginari.

La presenza di una geografia del consumo familiare di cinema eterogenea, rispecchia le contraddizioni e le separazioni che attraversavano l'Italia del dopoguerra, che era divisa tra innovazione e tradizione: in particolare, tra il Nord e il Sud d'Italia si registrano opinioni e atteggiamenti diversi nei confronti della filmografia di quegli anni che riflettono i cambiamenti in elaborazione dei ruoli e delle identità all'interno della famiglia. Il cinema si fece infatti interprete dei nuovi bisogni che emergevano soprattutto fra le donne e i giovani, contribuendo a costruire stili educativi nuovi e aprendo lo sguardo verso orizzonti di formazione inediti.

Key words: cinema, the fifties, family education, consumption, economic miracle.

Parole chiave: cinema, anni Cinquanta, educazione familiare, consumi, miracolo economico.

Cinema e famiglia negli anni della Ricostruzione

Trova oggi consenso unanime interpretare gli anni Cinquanta come il «decennio più lungo del secolo breve» (Dagrada 2016, 7): si tratta infatti di un periodo di lunga durata che affonda le sue radici nella metà degli anni Quaranta e che si prolunga fino agli anni Sessanta. È quindi un arco di tempo che supera i dieci anni e che nella sua fase iniziale, con l'entrata in vigore nel 1948 della Costituzione della neonata Repubblica, fu caratterizzato da una polarizzazione ideologica in linea con lo scenario mondiale

fortemente conflittuale della guerra fredda (Dagrada 2016, 8). L'immediato dopoguerra fu un periodo attraversato da profondi mutamenti politici, sociali, economici, culturali e vide l'Italia impegnata nella costruzione dello stato democratico «facendo gli italiani» attraverso nuove pratiche educative (De Giorgi 2016). Protagoniste di questo difficile lavoro di ricostruzione civile e morale degli italiani furono la famiglia e la scuola, che si confrontavano con la diffusione di nuovi media, con modelli culturali alternativi e con nuove forze politiche consapevoli del peso che il mondo della cultura poteva avere nella costruzione del consenso e nell'orientamento dell'opinione pubblica (Dagrada 2016). Le due istituzioni erano divise tra il vecchio e il nuovo: infatti, di fronte alla crescita dell'industria culturale e all'allargarsi dell'offerta mediale grazie alla diffusione della radio, della stampa periodica e della televisione, mostravano il più delle volte resistenze al cambiamento e una timida apertura al nuovo.

La scuola, se si escludono alcune sperimentazioni didattiche¹, continuava a promuovere un'educazione autoritaria, un'istruzione selettiva e una didattica rigida fondata sulla disciplina di impostazione ancora fascista; d'altra parte erano molti i docenti che, addestrati durante il ventennio fascista a un insegnamento ispirato all'ideologia del regime, facevano fatica a sintonizzarsi con il nuovo progetto democratico. La famiglia italiana viveva le stesse resistenze alla trasformazione, anche se mostrava una certa apertura alle novità rappresentate dalla società dei consumi: essa, in tal senso, giocò un ruolo decisivo nella ricostruzione dell'Italia democratica aprendosi, dopo il protezionismo degli anni Trenta e dopo il periodo bellico, a una nuova società e ridefinendo al proprio interno ruoli, identità di genere, relazioni intergenerazionali (Sani 2003, 35).

La famiglia italiana degli anni Cinquanta non aveva ancora iniziato la sua parabola discendente, che si sarebbe avviata negli anni Sessanta; essa infatti era sopravvissuta alla caduta del fascismo e «mostrava tutta la sua forza trainante» (Volpi 2014, 11), continuando ad avere un ruolo di protagonista nell'educazione e nell'istruzione dei figli, come recitava l'articolo 30 della Costituzione (Cavallera 2006, 13). Essa visse, nel corso di questo decennio così ricco e intenso, delle profonde trasformazioni in primo luogo economiche, avviando il passaggio da una condizione di miseria, molto sentita al Sud e nelle periferie, a una condizione di diffuso benessere che riguardava maggiormente il Nord e i centri urbani: tra queste, un posto di rilievo ebbero le trasformazioni avvenute nei consumi, non solo sul piano economico, ma anche sulla mentalità e sulla vita quotidiana delle famiglie (Liguori 1996, 666).

La *Ricostruzione*, con la ripresa della produzione e dell'economia, provocò la crescita del reddito medio pro-capite e un generale clima di euforia, imprimendo una spinta propulsiva che aumentava i consumi e incrementava la domanda di beni voluttuari, avendo introdotto nella vita familiare degli italiani il tempo libero (Fanchi 2016, 228). Fra i beni di consumo che negli anni Cinquanta proliferavano e che gradualmen-

¹ Si pensi ad esempio ai Centri d'Esercitazione ai Metodi dell'Educazione Attiva (CEMEA) e al Movimento di Cooperazione educativa (MCE) che nacquero entrambi all'inizio degli anni Cinquanta e che si dedicarono alla formazione e all'autoaggiornamento continuo degli insegnanti.

te invadevano il quotidiano familiare, c'era anche il cinema, destinato a diventare in pochi anni «il medium più popolare in Italia» (Fanchi 2016).

Diffusosi nel primo Novecento, il cinema era stato esaltato come mezzo di propaganda e di controllo delle masse da Mussolini, il quale aveva creato nel 1937 gli stabilimenti cinematografici di Cinecittà come risposta al cinema americano di Hollywood, che era stato tenuto volutamente nascosto alle famiglie italiane (Zagarrio 2004; De Berti 2012)². Nel giro di pochi anni, il pubblico popolare italiano fu riconquistato dall'industria del cinema che dal 1946 al 1954 registrò un aumento degli incassi dal 13% al 34%, riuscendo a competere con l'egemonia del cinema americano grazie a un progetto che collocava la produzione nazionale dentro un orizzonte europeo (Brunetta 2009)³.

Fonte storica privilegiata nel ricostruire l'educazione familiare (Polenghi 2005) di questi anni dinamici, il cinema può essere considerato «uno degli indicatori più significativi della volontà di rinascita e ricostruzione e della crescita del paese» (Brunetta 2009), poiché decifra l'immaginario familiare di quegli anni, le strutture culturali e i significati simbolici che rispondevano a precise domande educative. A ben guardare, nel corso degli anni Cinquanta tra il pubblico e il cinema si instaurò un dialogo senza precedenti ed un'interazione che oggi si è persa, che rese l'andare al cinema delle famiglie una pratica educativa (e non solo ricreativa) e un importante veicolo di modelli culturali e di valori. Il cinema, in quegli anni, si caratterizzò come «agente di storia» (Ortoleva 1991), perché ebbe il potere di trasformare le famiglie italiane del secondo dopoguerra che, attraverso la fruizione dei film, da un lato apprendevano nuovi stili di vita, dall'altro lato diventavano consapevoli di una nuova identità che era tutta da ricostruire.

Il cinema degli anni Cinquanta viene qui riscoperto insieme come fonte storiografica e come un bene di consumo contenente una grande forza trasformatrice: esso fece la storia delle famiglie italiane del secondo dopoguerra, le trasformò insegnando loro nuovi valori e nuovi modelli educativi, rispondendo anche al problema dell'analfabetismo diffuso soprattutto nel Mezzogiorno.

² Per influenzare la popolazione, il fascismo promosse lo sviluppo del cinematografo come industria attraverso tutta una serie di enti appositamente creati: il Centro Sperimentale di Cinematografia, il LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa) e la Mostra del Cinema di Venezia. Si trattava di tre istituzioni attraverso cui il regime gestì politicamente e culturalmente il cinema italiano, formando nuove leve di registi, attraverso il Centro Sperimentale, e pubblicizzando i propri prodotti mediante i cinegiornali del Luce e di una Mostra concepita come vetrina dell'Italia fascista all'estero.

³ «Il cinema italiano – sottolinea Brunetta – ben consapevole della propria debolezza produttiva, ha cercato di compensarla, fin dal primo dopoguerra, progettando un gioco di squadra continentale, ipotizzando la nascita di un cinema europeo, che ha sviluppato per alcuni anni il sogno utopico del “fronte unico europeo per la cinematografia”, che potesse agire da scudo contro la massiccia invasione hollywoodiana, avviando accordi di coproduzione che, nel medio e lungo periodo, hanno portato ad alcuni positivi rovesciamenti dei rapporti di forze nei confronti dell'egemonia del cinema americano» (Brunetta 2009). Va inoltre aggiunto che la crescita e la diffusione del cinema furono sostenute anche dalla critica attraverso la pubblicazione di riviste specializzate come *Cinema nuova serie*, *Cinema Nuovo*, *Filmcritica*, *La rivista del cinematografo*, *La Rassegna del film*.

Il Neorealismo e l'educazione familiare all'identità nazionale

Negli anni dell'immediato dopoguerra (1945-1950) si ebbe l'affermazione culturale del cinema neorealista, un genere che ricevette un certo consenso, anche se mai di massa. Il neorealismo non piaceva a tutte le famiglie italiane, anche perché ritenuto politicamente di sinistra, ma aveva un grande successo all'estero: proprio in ragione del suo riconoscimento internazionale, era necessario farselo piacere, come lo stesso Giulio Andreotti, allora sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con delega allo spettacolo dal IV governo De Gasperi, affermava, difendendo la «“nuova scuola cinematografica italiana”, che lui chiamava ancora “neoveristica”» (Dagrada 2016, 9).

Si trattava di film che avevano uno scopo didattico: rompere col passato presentando il reale, ovvero proponendo una serie di tematiche, ambienti e storie che il fascismo aveva rimosso (Morreale 2011, 3). Era inconcepibile per il cinema dei “telefoni bianchi” rappresentare qualcosa di sgradevole, elementi come la povertà, la conflittualità, la morte, la guerra vista nelle sue atrocità, come avveniva invece in film come *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini e *Sciuscià* (1946) di Vittorio De Sica.

I film neorealisti «esploravano con un nuovo linguaggio tematiche sociali, soprattutto con riferimento alle classi più svantaggiate dell'Italia martoriata dalla guerra» (Fonzari 2009, 171), avevano uno scopo morale, distinguendosi anche dalla produzione cinematografica americana e volendo trasmettere valori nuovi. Il neorealismo voleva essere l'arte del presente, descrivendo la realtà «in maniera oggettiva», come affermava il regista Roberto Rossellini (1953), e nei suoi aspetti negativi, allo scopo di coinvolgere il pubblico dei cittadini italiani in un cambiamento della società dal basso. Fu un'operazione che in parte fallì, poiché il neorealismo non ebbe successo come bene di consumo, non fece breccia nel cuore delle famiglie italiane, che preferivano altri generi come il melodramma e la commedia. Tuttavia, alla scuola neorealista va riconosciuto il merito di avere voluto per prima contribuire alla *Ricostruzione*, diffondendo tra le famiglie italiane i valori della libertà, della pace e della democrazia.

C'era, nei personaggi dei film neorealisti, prevalentemente maschili, la rappresentazione di una crisi che riguardava non solo la sfera culturale, ma anche l'identità individuale e nazionale, alla quale faceva da sfondo lo spazio cittadino ancora ingombro di macerie: l'ambiente della strada, il più delle volte preferito dai registi neorealisti, aveva il compito di registrare in modo drammatico la devastazione che la guerra aveva portato nel paese in ogni aspetto (Fonzari 2009, 172). Un esempio di tale tendenza a raffigurare la crisi attraverso personaggi dall'identità incerta, è dato dal film *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, riconosciuto come uno dei più rappresentativi della stagione neorealista, oltre che uno fra i più conosciuti e apprezzati nel mondo. Qui il protagonista Antonio, che vaga per tutta Roma in compagnia del figlio Bruno alla ricerca disperata di una bicicletta che gli è stata rubata, ben rappresenta un'identità paterna fragile, insicura, e divisa tra il vecchio e il nuovo, il cui ruolo educativo all'interno della famiglia è incerto. Attraverso la descrizione del rapporto padre-figlio, il film esprime da un lato «la crisi della virilità maschile» (Fonzari 2009, 176) e del principio di autorità amplificata dal protagonismo femminile durante il conflitto mon-

diale, dall'altro lato la crisi del sentimento di identità nazionale. Infatti, l'Italia dell'immediato dopoguerra era una nazione contraddittoria e divisa tra il vecchio e il nuovo, che cominciava a mettere a dura prova il modello educativo-familiare patriarcale e autoritario: il figlio Bruno agisce in maniera più lucida ed efficace del padre poiché rappresenta il nuovo, così come i ragazzini che nel film *Roma città aperta* camminano in gruppo dopo avere assistito alla fucilazione del sacerdote (Aldo Fabrizi) «sono le uniche figure a cui si può affidare il compito di aprire nuove strade» (Brunetta 1995, 29), in ragione della loro innocenza.

Quindi nelle coscienze individuali e collettive, cioè nelle famiglie italiane del secondo dopoguerra che consumavano il cinema neorealista, si insinuavano, in senso positivo, i valori della democrazia e l'idea della nazione non più identificata con la patria di Mussolini ma con la nuova Italia della Repubblica.

I film neorealisti educavano le famiglie all'«italianità» e al «sentimento di appartenenza alla nazione» (Fonzari 2009, 177), veicolando lo sviluppo di una nuova identità nazionale: trasmettevano un messaggio di profonda crisi, che rispecchiava la crisi del Paese, ma lasciavano uno spiraglio aperto di solidarietà, incoraggiando gli spettatori a ricostituire un sentimento di identità nazionale. Le famiglie affluivano nelle sale, si identificavano con i personaggi ormai familiari, ricostruendo, allo stesso tempo, la mappa dell'immaginario collettivo della propria nazione e un comune senso di italianità (Fonzari 2009, 178).

Anche se non incontrò il favore del pubblico di massa, il neorealismo ebbe il merito di tentare un'operazione, non del tutto riuscita, di mediare fra l'intellettualità e la gente comune; infatti ciò che voleva rappresentare era spesso la condizione di miseria delle famiglie del ceto popolare. È in questo poco successo di pubblico che va ricercata la ragione di quella che è stata definita la «disseminazione dell'esperienza neorealista» (De Giusti 2003) o la «degenerazione del neorealismo» (Micciché 1978), cioè il diffondersi, nel corso degli anni Cinquanta, di generi cinematografici più popolari, tanto da far parlare di «neorealismo rosa»: il melodramma, la commedia, il film comico, erano film più apprezzati dalle famiglie italiane, poiché riuscivano a coniugare elementi provenienti dal neorealismo, strutture narrative dei generi più popolari e aspetti della nuova cultura, soprattutto di provenienza americana, che si stava affermando (De Berti 2000, 122).

Il primo film che inaugurò la disseminazione del neorealismo fu *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, che rappresentava la cultura popolare dell'epoca con tutte le sue contraddizioni, cercando una mediazione tra «i codici alti di una tradizione cinematografica e culturale e i codici popolari bassi» (Brunetta 1993, 256), tra la cultura alta del neorealismo e la cultura bassa del fotoromanzo (De Berti 2000, 127). Il film, che ebbe un grande successo di pubblico (quinto nella classifica degli incassi) grazie alla capacità di rappresentare una cultura popolare in trasformazione ben interpretata dalla nuova diva maggiorata Silvana Mangano, che leggeva *Grand Hôtel* e ballava il boogie-woogie,

disoccoltava in maniera violenta e provocatoria debolezze, carenze e cadute che si stavano verificando anche nella classe operaia e nelle masse bracciantili [...] indicando tutti i mo-

menti di inquietudine, di ripiegamento individualistico e di scivolamento in senso già consumistico e neocapitalistico che si sarebbero manifestati – anche all'interno delle masse lavoratrici – nel decennio avvenire (Lizzani 2009, 87).

Il cinema diventava una finestra virtuale aperta su nuovi mondi alternativi possibili che ridisegnavano l'immaginario individuale e collettivo, introducendo nella vita quotidiana delle famiglie nuovi desideri e nuovi processi identitari.

Il melò nell'educazione familiare al femminile

Oltre al cinema americano e ad eccezione dei film comici con Totò, il genere più amato dalle famiglie italiane fin dai primi anni Cinquanta era il melodramma, ovvero il melò (Morreale 2011). Paragonato ai *maternal melodrama* americani, quali ad esempio i film del regista Douglas Sirk⁴, ma in realtà molto diverso, il cinema melò costituisce una fonte preziosa per comprendere il rapporto delle famiglie italiane con la società e con la cultura del tempo, oltre che essere una chiave di lettura dei comportamenti e delle relazioni interpersonali agiti all'interno dei contesti familiari. Inoltre, esso va interpretato come «crocevia delle diverse forme di cultura popolare e di massa del decennio» (Morreale 2011, 6), poiché elaborava tendenze culturali già popolari, quali il romanzo d'appendice ottocentesco, l'iconografia cattolica popolare, la letteratura rosa, la lirica, la sceneggiata napoletana, dialogando con il fotoromanzo e con la canzone, espressione di una cultura di massa.

Ma ciò che più caratterizza questo genere è di essere uno spazio prevalentemente femminile, non solo per le sue protagoniste ma anche per il pubblico a cui si rivolgeva, invitato a identificarsi con la vita dei personaggi in modo simpatetico (compassionevole) e catartico (commuovendosi). Si trattava di film strappalacrime che suscitavano forti emozioni nel pubblico, emozioni che rimandavano ai difficili rapporti tra uomo e donna all'interno delle famiglie borghesi del periodo, oltre che alle dinamiche tra classi sociali diverse: è stato detto che il melò è «la moderna tragedia borghese» o «il dramma borghese per eccellenza» (Morreale 2011, 24).

Esso era una finestra sui cambiamenti sociali che il decennio stava attraversando: con gli spostamenti di masse contadine dalle periferie ai centri urbani e con le massicce migrazioni dal Sud al Nord, le famiglie proletarie si imborghesivano, ricostruendo la propria identità sul modello educativo familiare piccolo-borghese che le pellicole melodrammatiche offrivano al loro pubblico nei suoi eccessi e nelle sue contraddizioni.

Basti pensare ai film del maestro del melò, Raffaello Matarazzo, come *Catene* (1949), *Tormento* (1950), *I figli di nessuno* (1951), *Chi è senza peccato* (1952), *La schiava del peccato* (1954), *Torna!* (1954), *L'angelo bianco* (1955), tutti film che ebbero grande successo di pubblico e che descrivevano le relazioni familiari a partire da una ideologia che la critica ha definito «democratica-populista, in cui le vicende dei singoli

⁴ Tra i film più celebri di Sirk ricordiamo: *Magnificent Obsession* (1954), *Written on the Wind* (1956), *There's Always Tomorrow* (1956), *Imitation of Life* (1959).

sono schiacciate da ostacoli individualizzati e ben riconoscibili, ma soprattutto da una sorta di determinismo e fatalismo» (Morreale 2011, 24).

Si trattava di racconti che ingannavano lo spettatore popolare attraverso il messaggio democratico che l'amore rende uguali e vince sulle differenze sociali, che in realtà nascondeva una ideologia a favore del potere patriarcale e dell'ordine piccolo-borghese. Le famiglie spettatrici dei film melò venivano educate ai valori tradizionali, a un'idea di famiglia che non corrispondeva alla realtà dei fatti, in ragione dei mutamenti storici di cui si è già detto; la famiglia era il fulcro visivo di questi film, ma la casa, il focolare domestico, veniva descritto come un luogo chiuso, anzi "sbarrato", come lo erano i luoghi frequentemente rappresentati come il carcere, il monastero, l'ospedale, quasi a volere alludere alla forte separazione tra la casa e il mondo, tra la famiglia e la società (raramente veniva mostrato l'ambiente esterno). Lo sguardo che veniva scelto per rappresentare questi luoghi ambigui, contraddittori e misteriosi, era quello femminile.

A ben vedere, tutto il cinema degli anni Cinquanta era abitato da figure femminili (Cardone 2016, 191-197) che, portandosi oltre il modello cinematografico del periodo fascista (Grignaffini 2002), acquistavano ora uno spessore inedito, tanto da far parlare di «personagge» (Tessitore 2014, 214-219), per sottolineare il vistoso protagonismo di queste donne che esprimevano le proprie emozioni con molte lacrime e avevano comportamenti a volte eversivi rispetto ai ruoli tradizionali.

Quindi, come sarà ancora più dirompente nella commedia, le figure femminili dei melò consegnavano alle famiglie di spettatori l'angoscia dell'epoca e soprattutto la contraddittorietà del mondo femminile, un mondo a cui la società prestava poca attenzione: anzi, le politiche di genere del secondo dopoguerra, sia democristiana sia comunista, concordavano nel volere «ricondere le donne al loro ruolo di vestali della casa e di angeli del focolare» (Fanchi 2016, 229) dopo il periodo bellico che le aveva viste nei luoghi di lavoro, protagoniste della *Resistenza* in cui avevano avuto un ruolo attivo quasi dimenticato anche dal cinema⁵, a svolgere il ruolo di capofamiglia mentre gli uomini si trovavano al fronte. Nell'immediato dopoguerra infatti migliaia di donne furono espulse dalle fabbriche e dai posti di lavoro, costrette a ritornare alla sfera privata: «gli uomini concepirono il loro contributo solo come una straordinaria parentesi, riproponendo all'indomani della liberazione la divisione tradizionale dei ruoli, con il ritorno delle donne nei ranghi domestici» (Scaraffia 2001, 65-66).

I film melò ben rappresentano questo ritorno delle donne alla sfera privata familiare e la volontà di creare spazi chiusi e tracciati da confini precisi, una tendenza che coincide con la diminuzione delle famiglie estese, tipiche del mondo contadino, e con l'aumento delle famiglie nucleari, al passo col processo di industrializzazione e di urbanizzazione di quegli anni⁶.

La donna dei film melò non è una donna emancipata, anzi è rappresentata come

⁵ Un film dedicato al protagonismo femminile durante il periodo bellico fu *Due lettere anonime* di Mario Camerini del 1945.

⁶ Va ricordato che il cambiamento non riguardò tutte le famiglie italiane e che, soprattutto nelle periferie e al Sud, esistevano ancora molte famiglie allargate con struttura patriarcale.

una peccatrice che deve redimersi, che deve tornare a casa, e viene descritta attraverso un codice maschile, attirando l'attenzione più sul conflitto o sull'estraneità che non sull'armonia dei ruoli di genere: si trattava quindi di film femminili e destinati a un pubblico femminile, che pure lo apprezzava, ma si faceva portavoce di un maschile che, dopo la guerra e dopo la caduta del fascismo, aveva bisogno di ricostruire la propria identità e di chiarire il proprio ruolo di marito/padre all'interno del nucleo familiare.

Non sorprende dunque che il pubblico di questi film fosse costituito non solo da donne, ma anche da moltissimi uomini: utilizzando non unicamente i dati Siae, ma anche altre fonti quali le prime ricerche di mercato, emerge un'«audience segmentata [...] che, soprattutto dall'inizio del decennio subisce un processo di genderizzazione: nel passaggio dagli anni Quaranta agli anni Cinquanta, infatti, la presenza delle donne al cinema comincia a diminuire» (Fanchi 2016, 234). Si trattò di un fenomeno che è stato definito «la mascolinizzazione del pubblico di cinema» (Fanchi 2016, 233-235), dal momento che nel corso degli anni Cinquanta le sale cinematografiche (soprattutto nelle province e nei centri urbani minori) erano affollate più da uomini che da donne, le quali sembravano preferire altre forme di spettacolo (radio, fotoromanzo e, dopo il 1954, la televisione). Le lacrime che i film melò suscitavano nel pubblico non erano dunque esclusivamente femminili, ma si offrivano sia agli uomini che alle donne come uno «strumento di evasione, consolazione e rispecchiamento» (Morreale 2011, 98)⁷.

Educazione familiare e consumo del cinema tra tradizione e innovazione

Verso la metà degli anni Cinquanta, anche in ragione della disseminazione del neorealismo di cui si è già detto, accanto al melò si diffusero altri generi di cinema, dai film neorealisti rosa ai film comici, dalle commedie ai film storici. Fra questi, il genere che ricevette più consenso da parte del pubblico fu la commedia, che nel giro di pochi anni divenne il cinema più popolare sostituendo, prima gradualmente e poi definitivamente, il melodramma *larmoyant* (Lietti 1995, 329) e realizzando «la prima produzione seriale di immaginario popolare» (Grande 1986, 149): se si considerano gli incassi dei due generi di film, commedia e melò, fra il 1949 e il 1959, vediamo che la commedia raggiunse il 41% contro il 17% del melò, mantenendo il primo posto nella classifica dei generi più consumati dalle famiglie italiane anche nel decennio successivo (Lietti 1995, 329).

Quali le ragioni di un simile successo? Si trattava in primo luogo di film caratterizzati da leggerezza e disimpegno rispetto ai film strappalacrime del cinema melò e che, attraverso la descrizione della nuova classe media, interpretavano in modo diverso una cultura popolare in transizione, ben rappresentando i conflitti interni alla famiglia

⁷ È significativa, a tal proposito, una scena del film di Tornatore del 1988 *Nuovo cinema Paradiso*, in cui tutti piangono guardando il film *Catene* e il regista si sofferma su un volto maschile pieno di lacrime (Tano Cimarosa), tipico contadino siciliano degli anni Cinquanta (tutti piangevano!).

e alla società, divise tra tradizione e innovazione, tra pubblico e privato, tra ricchi e poveri, tra uomo e donna, tra comunisti e cattolici⁸, tra città e campagna, tra vecchi e giovani (De Berti 2000, 128-129).

Essi inoltre radicalizzavano il protagonismo femminile già dei film melò, dando però voce al bisogno di emancipazione che in quegli anni incominciava ad acquistare una nuova consapevolezza tra le donne che, all'interno della famiglia, assumevano il ruolo di consumatrici e di «mediatrici delle trasformazioni sociali a livello quotidiano» (Saraceno 1988, 53): i processi di modernizzazione infatti trasformavano la società rurale in una società dei consumi, urbana e industriale, coinvolgendo sempre più la popolazione femminile e rendendo la donna un soggetto che consumava e fruiva.

Questo spiega perché la commedia si differenziasse dal neorealismo dell'immediato dopoguerra, che aveva dato maggiore spazio a mondi maschili e che aveva preferito sostare sulla sfera pubblica: piuttosto che scegliere tematiche sociali e politiche, la commedia prediligeva il privato, uno spazio per tradizione prevalentemente femminile (Carrano 1977, 66). Era quindi lo spazio della famiglia medio-borghese ad essere rappresentata, anche idealizzata e descritta con atteggiamento ottimistico, per rispondere a un bisogno di evasione e di nuova progettualità che caratterizzavano il pubblico dei consumatori del secondo dopoguerra: i personaggi di questi film avevano infatti il compito di risolvere nella finzione i conflitti che la famiglia viveva nella realtà (Dyer 1987).

Le commedie degli anni Cinquanta davano spazio anche ai giovani, che in questi anni venivano per la prima volta «riconosciuti come soggetti distinti, con diritti, bisogni, desideri e consumi» (Fanchi 2016, 237), tanto da far parlare di «cultura giovanile» (Tovaglieri 2014): si trattava di uno spostamento dell'attenzione «dai contrasti drammatici della vita sociale sul più innocuo terreno della lotta di generazioni» (Spinazzola 1985, 102) ed era forse di difficile previsione il movimento di protesta giovanile che sarebbe esploso alla fine degli anni Sessanta.

Un tema, questo dei conflitti generazionali, che anche il cinema americano elaborava negli stessi anni: i film *Gioventù bruciata* (1955) di Nicholas Ray e *La valle dell'Eden* (1955) di Elia Kazan⁹, entrambi interpretati dall'attore James Dean, ad esempio, descrivevano una generazione di giovani sbandati e il loro difficile rapporto con il mondo adulto. Non a caso furono film che incontrarono un grande successo in Italia soprattutto tra i giovani. A tal proposito, a testimonianza dell'interesse crescente per la questione dei *teddy boys* (*ragazzi difficili*), esplosa nelle periferie delle grandi città italiane nel 1958, la RAI mandò in onda una puntata dal titolo significativo *Gioventù*

⁸ Rappresentativa di questa contrapposizione ideologica fu la saga di *Don Camillo*, una serie di film tratti dai racconti sul *Mondo piccolo* scritti da Giovannino Guareschi (1948) che furono veri e propri campioni d'incasso: *Don Camillo* del 1952 e *Il ritorno di Don Camillo* del 1953, entrambi di Julien Duvivier, *Don Camillo e l'onorevole Peppone* del 1955 e *Camillo monsignore... ma non troppo* del 1961 di Carmine Gallone, *Il compagno Don Camillo* del 1965 di Luigi Comencini, erano film che puntavano su una visione rasserenante e "distensiva" della lotta politica che dominava il clima politico italiano di quegli anni. «Il successo della saga dipese senza dubbio da una visione consolatoria (e, per certi versi, edulcorata) della realtà, proponendo la possibilità di una "terza via" al di là della lotta fra comunisti e cattolici» (Paolella 2016, 57).

⁹ I titoli originali erano rispettivamente: *Rebel Without a Cause* e *East of Eden*.

bruciata che presentava alle famiglie italiane i risultati di un'inchiesta sul disagio giovanile. Le cause di tale disagio venivano ravvisate nell'individualismo della famiglia, di cui si condannavano i metodi educativi e l'assenza di dialogo tra genitori e figli (Romano 2016, 40).

Il conflitto generazionale, che nella prima metà degli anni Cinquanta non metteva ancora in discussione valori e ruoli del mondo adulto¹⁰, si radicalizzò grazie ad alcuni cambiamenti storici: – il cosiddetto *baby boom*, ovvero l'esplosione delle nascite, nel giro di dieci anni portò ad un considerevole aumento di giovani; – la scolarizzazione di massa determinò un inedito prolungamento dell'età giovanile, rinviando l'ingresso nel mondo del lavoro; – il miracolo economico, con la produzione di massa di nuovi beni di consumo e i nuovi mezzi di comunicazione, fornivano ai giovani diversi modi di trascorrere il tempo libero (Tovaglieri 2014). Tra questi modi, l'andare al cinema, e preferibilmente a vedere film americani, fu tra i più diffusi: i giovani erano i principali destinatari dell'«americanizzazione dei costumi e del cinema», che aveva su di loro un effetto omologante (De Santi 2016, 98)¹¹. Furono proprio i giovani, com'è stato notato, quando il cinema aveva perso la sua centralità come bene di consumo sul finire degli anni Cinquanta, «a tenerlo vivo e a traghettarlo verso il nuovo decennio» (Fanchi 2016, 237) facendone un luogo educativo dove elaborare nuove identità e dove «progettare un diverso futuro» (Fanchi 2016, 238). La gioventù dunque era una metafora del cambiamento della società degli anni Cinquanta e un terreno su cui misurare paure e resistenze che appartenevano anche alla comunità adulta. Se, nell'immediato dopoguerra i giovani erano stati costretti a crescere velocemente, schiacciati nella loro condizione di quasi adulti, negli anni Cinquanta invece agli adolescenti poveri e soli, così frequenti nei film del neorealismo, si sostituirono

giovani vogliosi di divertirsi e di benessere; alle figure di giovani uomini e giovani donne disperati e miseri se ne sovrappongono altre di ragazzi e ragazze alla ricerca di una quotidianità «normale», arricchita di gioie e denaro. Un passaggio che registra soprattutto lo strutturarsi di una società di massa in cui erano sempre più centrali il consumo, il tempo libero, il movimento dei corpi per quanto nel segno di una Lambretta e di una persistente povertà materiale (Capussotti 2004, 19).

La commedia degli Cinquanta fu quindi espressione di una «società verde ascensionale», cioè caratterizzata dallo sviluppo e dal movimento di una collettività «giovane» (Grande 1986, 67-100). Infatti, furono molte le commedie dedicate agli adolescenti, che mostravano giovani inquieti e ribelli un momento prima dell'ingresso nella vita adulta, portatori di nuovi modelli di comportamento¹².

¹⁰ Si pensi a tal proposito all'attore Maurizio Arena che in *Poveri ma belli* (1953) di Dino Risi era la perfetta incarnazione del bravo ragazzo dei primi anni Cinquanta.

¹¹ Nel 1956 si diffusero i primi jeans; nel 1957 il rock & roll; nello stesso periodo il jukebox nei bar (nel 1960 erano 10.000) e il flipper, tutte mode americane amate dai giovani, ma che cattolici e comunisti non accolsero con favore.

¹² *Le diciottenni* (1955) di Mario Mattoli, *Guendalina* (1957) di Alberto Lattuada, *Souvenir d'Italie* (1957) di Antonio Pietrangeli, *Camping* (1958) di Franco Zeffirelli, *Nata di Marzo* (1958) di Antonio Pietrangeli, *Esterina* (1959) di Carlo Lizzani, *Le ambiziose* (1960) di Tony Amendola, *I dolci inganni* (1960) di Alberto Lattuada.

La commedia si faceva quindi interprete dei conflitti dell'epoca, puntando l'attenzione sul disagio provocato dall'avvento della società dei consumi e sulle conseguenti trasformazioni delle famiglie italiane, ma anche sul bisogno del mondo femminile e giovanile di un nuovo immaginario con cui identificarsi e che, una volta fruito, trasformava la vita degli spettatori e delle spettatrici con un «forte effetto modellizzante» (Canova 2004, 260). Essa, infatti, consegnava al pubblico l'immagine di una famiglia nuova, anche se ancora legata a valori tradizionali; era una famiglia in transizione, all'interno della quale andavano lentamente e timidamente cambiando ruoli (che ancora erano rigidamente divisi), identità di genere, gusti, abitudini e comportamenti.

Da un'ottica pedagogica, le soggettività maggiormente rappresentate dalla commedia erano quella femminile e quella giovanile, mentre il maschile rimaneva un po' nell'ombra. Tuttavia, come già osservato, il pubblico di consumatori di cinema era prevalentemente maschile: c'era una fetta di pubblico di uomini che ammirava le maggiorate, si identificava con il maschio virile e seduttore, o anche con il capo-famiglia che viveva nell'illusione di essere ancora "il padrone della famiglia". Ciò che era cambiata era l'interazione tra il mondo maschile e i mondi femminile e giovanile, e il cinema era uno dei medium di questo cambiamento, che rispecchiava i nuovi scenari posti in essere dalla modernizzazione della società e della cultura che diventavano di massa. A ben guardare, si può ipotizzare che le protagoniste femminili e i giovani diventavano gli attori di un nuovo immaginario familiare che andava cambiando i propri connotati, senza la partecipazione attiva e consapevole del protagonista maschile.

Il genere della commedia ebbe due stagioni: la prima fu definita «neorealismo rosa» in senso dispregiativo (Farassino 2003, 203-222) e coincise con la cosiddetta «commedia paesana», mentre la seconda prediligeva un'ambientazione cittadina, preparando la diffusione, negli anni Sessanta e Settanta, della «commedia all'italiana» (Giacovelli 2015).

Il neorealismo rosa fu inaugurato dal film *Due soldi di speranza* (1952) di Renato Castellani, seguito dalla serie dei film *Pane amore e...*¹³. Si trattava di un cinema di ambientazione prevalentemente rurale che esprimeva «i valori di una società arcaica idealizzata, in cui si agitava un popolo povero ma felice, composto da donne dall'eroticismo prorompente ma puro e da uomini inveterati seduttori e allo stesso tempo innocui» (Capussotti 2004, 157). Questi film, similmente ai melò, si collocavano nel filone populista dominante nella cultura italiana, rilanciato dalla cultura di massa. A questo proposito è stato notato che

la centralità narrativa che la figura femminile assume nei due generi forti del cinema italiano degli anni Cinquanta (il melodramma e la commedia), deriva da una centralità più profonda, legata alla capacità della figura femminile (per definizione e per convenzione creatura della terra, luogo della natura e non della cultura) di respirare in sintonia con il paesaggio, di farsi segno visibile di un'Italia che voleva ricominciare, cancellando dalla propria immagine tutte le tracce della sua storia recente (Grignaffini 1992, 126).

Oltre a rappresentare un contesto sociale contadino e povero, il neorealismo rosa

¹³ *Pane amore e fantasia* (1953), *Pane amore e gelosia* (1954) di Luigi Comencini, *Pane amore e...* (1955) di Dino Risi, *Pane, amore e Andalusia* (1958) di Javier Setò.

dipingeva spesso il personaggio femminile come una ragazza “semplice” ancora molto legata ai valori tradizionali e al tempo stesso caratterizzata da una sensualità spontanea e non maliziosa, interpretata dalle cosiddette *maggiorate* del cinema italiano come Gina Lollobrigida e Sofia Loren. Veniva così creato un divismo nostrano che aveva lo scopo di risollevare le sorti dell’industria cinematografica allargando il pubblico di cinema: queste *star* raccoglievano nella propria figura le tensioni di cui già si è detto, proponendo alle famiglie un modello in cui questi contrasti erano risolti (Dyer 1987).

Le *maggiorate* reificavano i valori della cultura nazionale e proponevano un’immagine femminile materna e buona; si trattava di protagoniste femminili giovani e in qualche modo ribelli, attorno alle quali ruotavano altre figure, le madri, la gente del paese, il prete, fidanzati, mariti. Questi film invitavano il pubblico a riflettere sul difficile incontro tra maschile e femminile che caratterizzava le relazioni educative familiari del tempo, dando al femminile uno spazio molto ampio¹⁴. Anche se sembravano rimpiangere i valori tradizionali della famiglia legati al mondo contadino, in realtà mettevano in crisi i ruoli familiari stereotipati, ad esempio la passività e la sottomissione della donna all’uomo (Carmela e la Bersagliera scelgono un uomo e gli “danno la caccia” fino ad ottenere di sposarlo). Il fine era sempre lieto, il più delle volte il matrimonio, ma si lasciava intuire che, una volta sposati, il rapporto tra la moglie e il marito non sarebbe stato poi così scontato¹⁵.

La famiglia era la vera protagonista di questi film e rimaneva il valore fondante della piccola comunità, facendosi garante del rispetto dei valori tradizionali che, nella realtà dei fatti, iniziavano a vacillare.

In seguito, dagli anni Sessanta, non solo si andò perdendo il protagonismo femminile, ma anche questo tipo di ambientazione e di racconto: non vi sarebbe stato più alcun tipo di vagheggiamento del mondo contadino: campagna, miti rurali, in parte ereditati dal fascismo, avrebbero perso i connotati positivi per divenire sinonimi di ignoranza, sottosviluppo, arretratezza sociale e culturale, ritardo. Questo spiega il successo che ebbero, negli anni Cinquanta, anche le commedie con ambientazione urbana, che gradualmente spostavano l’attenzione dai ceti popolari a quelli medio-borghesi, come il filone di film interpretati da Marisa Allasio, un personaggio femminile in cui convivevano in equilibrio perfetto tradizione e innovazione¹⁶.

Comunque, quella degli anni Cinquanta fu soprattutto una commedia del privato, che metteva in risalto la figura femminile, ritraendola in modi svariati: vi erano le domestiche¹⁷, le donne dello spettacolo, primo fra tutti il varietà¹⁸, le casalinghe e le don-

¹⁴ In *Pane amore e fantasia*, ad esempio, il Maresciallo diceva ad Anna: “Adesso siamo pari: io voto alle elezioni e voi pure votate!”.

¹⁵ Nel corso del decennio questa tipologia di protagonista femminile sarebbe gradualmente scomparsa: era ancora presente, oltre che negli altri della serie “Pane, amore e”, nel primo *Don Camillo*, in *Giorni d’amore* (1954) di Giuseppe De Santis, in *Il medico e lo stregone* (1957) di Mario Monicelli, in *La nonna Sabella* (1957) di Dino Risi e in *Amore e guai* (1958) di Angelo Dorigo.

¹⁶ *Poveri ma belli* (1957) di Dino Risi, primo negli incassi nella stagione 1956-1957, *Susanna tutta panna* (1957) di Steno, *Marisa la civetta* (1957), per ricordarne alcuni.

¹⁷ *Cameriera bella presenza offresi* (1951) di Giorgio Pastina, *Villa Borghese* (1953), *Camilla* (1954) di Luciano Emmer, *Tempo di villeggiatura* (1956), *Guardia, ladro e cameriera* (1958) di Steno.

¹⁸ *Miss Italia* (1950), *Bellezze in bicicletta* (1951) di Carlo Campogalliani, *Luci del varietà* (1951) di Alberto Lat-

ne che lavoravano¹⁹, le *malafemmine*²⁰. Si trattava di diverse tipologie che, soprattutto alla fine degli anni Cinquanta, rappresentavano una generale conservazione dei valori dominanti, ma si facevano anche portatrici di segnali innovatori nei comportamenti, dando voce ai desideri di autoaffermazione e di realizzazione delle donne nello studio, nel lavoro e nella famiglia degli anni Cinquanta (Cutrufelli 2001, XII) che ne veniva profondamente trasformata.

Cinema, educazione e famiglie tra Nord e Sud d'Italia

Quelli del secondo dopoguerra furono gli anni della «massificazione dell'audience», che videro cioè un aumento vertiginoso del consumo di cinema da parte delle famiglie italiane (Fanchi 2016, 228); molti furono i fattori di shock che ridisegnarono il profilo del pubblico di cinema, estendendone i confini, precisandone identità e riconfigurandone gusti e pratiche educative (Fanchi 2016, 227). La storia dell'audience negli anni Cinquanta permette di meglio comprendere le modalità attraverso cui il cinema veniva fruito dalle famiglie italiane grazie alla crescita dei consumi, all'introduzione del tempo libero e alla diffusione di un maggiore benessere.

Dal confronto con i risultati di alcune indagini sui rapporti tra pubblico e cinema in Italia negli anni Cinquanta, si comprende come il corpo dell'audience si presentasse tutt'altro che omogeneo e come l'esperienza familiare dell'«andare al cinema» si caratterizzasse in modo piuttosto diversificato (Hipkins, Culhane et alii 2016, 215), rispecchiando le profonde divisioni tra Nord e Sud d'Italia. In particolare, la crescita dell'audience al Sud non rispecchiava una effettiva modernizzazione in quelle zone depresse: «per quanto il numero delle sale aperte al Sud a metà decennio fosse proporzionalmente superiore a quello dei nuovi esercizi avviati nelle regioni centrali e settentrionali, tale impulso non saldava lo scarto tra Settentrione e Meridione. [...] In secondo luogo, molte delle sale aperte al Sud avevano vita brevissima» (Fanchi 2016, 235).

Va notato, a questo proposito, come le politiche di investimento sul Mezzogiorno volte al recupero delle zone depresse d'Italia (*Cassa per il Mezzogiorno e Piano*

tuada e Federico Fellini, *Viale della speranza* (1953) di Dino Risi, *Siamo donne* (1953), *I vitelloni* (1953), *Ci troviamo in galleria* (1954) di Mauro Bolognini, *La ragazza di via Veneto* (1955) di Marino Girolami.

¹⁹ *Una pelliccia di visone* (1956) di Glauco Pellegrini, *Belle ma povere* (1957) di Dino Risi, *Ladro lui, ladra lei* (1958) di Luigi Zampa, *Scuola elementare* (1954) di Alberto Lattuada, *Le ambiziose* (1960) di Antonio Amendola, *Camilla* (1954) di Luciano Emmer; *I pappagalli* (1955) di Bruno Paolinelli, *Le cameriere* (1959) di Carlo Ludovico Bragaglia, *Le dritte* (1958) di Mario Amendola, *Lo scapolo* (1955) di Antonio Pietrangeli, *Mariti in città* (1957) di Luigi Comencini, *Le signorine dello 04* (1954) di Gianni Franciolini, *Amore e guai* (1958) di Angelo Dorigo, *Le dritte* (1958) di Mario Amendola, *Una vergine moderna* (1954) di Marcello Pagliero, *La via del successo con le donne - Io Piaccio* (1955) di Giorgio Bianchi, *I dritti* (1957) di Mario Amendola, *Lo scapolo* (1955) di Antonio Pietrangeli, *Carmela è una bambola* (1958) di Gianni Puccini, *Mogli pericolose* (1958) di Luigi Comencini, *La ragazza di Via Veneto* (1955) di Marino Girolami, *Tre straniere a Roma* (1958) di Claudio Gora, *Madri pericolose* (1960) di Domenico Paolella, *La fortuna di essere donna* (1956) di Alessandro Blasetti, *Le ambiziose* (1960) di Tony Amendola.

²⁰ *Persiane chiuse* (1951) di Luigi Comencini, *La spiaggia* (1954) di Alberto Lattuada, l'episodio di Teresa (Silvana Mangano) ne *L'oro di Napoli* (1954) di Vittorio De Sica, *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini, *Adua e le compagne* (1960) di Antonio Pietrangeli.

Vanoni)²¹, pur allargando il numero dei consumatori di beni voluttuari, non erano riuscite a superare la divisione tra «i due paesi» (Fanchi 2016, 228): nel Mezzogiorno la produttività del lavoro era molto bassa e un'alta percentuale della popolazione era ancora dedita all'agricoltura. Le innegabili trasformazioni che il Mezzogiorno conobbe negli anni successivi al 1950, non riuscirono quindi a sanare gli squilibri sociali ed economici delle regioni del Sud, né a colmare il dislivello nei confronti delle regioni settentrionali. Anzi, lo sviluppo delle aree industriali del Nord, fornendo nuove occasioni al lavoratore meridionale, favorì l'esodo dal Mezzogiorno e incoraggiò l'estendersi dell'emigrazione dal Sud al Centro-Nord Italia (soprattutto verso le città di Milano, Torino e Genova) e al Nord Europa (verso la Svizzera, il Belgio e la Germania), ma anche dalle campagne alle città: una conseguenza di questo fenomeno migratorio fu una nuova composizione della società italiana, cui corrispose un modo diversificato di consumare il cinema.

I risultati della prima fase di un progetto di ricerca dal titolo *Italian Audiences*, dedicato alla memoria collettiva circa l'esperienza dell'andare al cinema in Italia negli anni Cinquanta (Hipkins, Culhane et al. 2016, 215), registrano alcuni dati che riflettono i mutamenti in corso nella geografia del consumo di cinema: dal 1948 al 1962, lo confermano i dati Siae (Morreale 2011, 89-90), si assistette ad una crescita vertiginosa senza precedenti delle sale cinematografiche e degli incassi non solo nelle zone centro-settentrionali, ma anche nelle isole e al Sud (Fanchi 2016, 230-233; Morreale 2011, 89)²².

Qual era la tipologia di pubblico che negli anni Cinquanta consumava cinema? Quali generi apprezzava maggiormente? C'era una differenza tra il pubblico maschile, femminile e giovanile? Tra il pubblico del Nord e il pubblico del Sud vi erano distinzioni significative? Questi alcuni tra gli interrogativi che hanno guidato i ricercatori del progetto *Italian Audiences* a formulare un questionario da sottoporre a un campione di uomini (448) e donne (566) di età compresa tra i 60 e i 90 anni e appartenenti a otto regioni italiane (Hipkins, Culhane et al. 2016, 214)²³. Dalle interviste effettuate, sono emerse alcune utili indicazioni che riguardano l'importanza che il cinema aveva soprattutto per quelle famiglie italiane che vivevano ancora ai margini della società, nel Sud, nelle zone rurali e periferiche, influenzando anche i modelli educativi che ne

²¹ La *Cassa per il Mezzogiorno*, istituita con la Legge 10 agosto 1950, n. 646 recante: Istituzione della Cassa per opere straordinarie di pubblico interesse nell'Italia meridionale (*Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana*, 1 settembre 1950, n. 200), era un ente che aveva il compito di predisporre programmi, finanziamenti ed esecuzione di opere straordinarie dirette al progresso economico e sociale dell'Italia meridionale, da attuarsi entro un periodo di 10 anni (1950-1960). Il *Piano Vanoni* era lo Schema di sviluppo del reddito e della occupazione in Italia nel decennio 1955-1964. Fu il primo tentativo di risolvere il fondamentale problema di debolezza della struttura economica e sociale italiana, superando l'alto livello della disoccupazione e della sottoccupazione attraverso un razionale impiego dell'aumento del reddito nazionale e favorendo lo sviluppo del Mezzogiorno e il pareggio della bilancia dei pagamenti.

²² Ecco alcuni dati Siae (cfr. *Cinespettacolo*, 10, 4, 1954): nel Nord le sale aumentano fra il 1948 e il 1950 da 3891 a 4585, e dal 1950 al 1954 a 5409; la Lombardia, il Piemonte, l'Emilia e la Toscana sono le regioni con il maggior numero di sale. Al Sud, invece, hanno il maggior numero di sale la Sicilia (da 406 nel 1951 a 460 nel 1952 a 506 nel 1953) e la Campania. Per quanto riguarda gli incassi relativi al consumo di cinema, nel 1948 la cifra è 42703, nel 1954 è 105172, mentre nel 1955 la crescita raggiunge la cifra 116691.

²³ Le regioni coinvolte nell'indagine erano: Toscana, Lombardia, Piemonte, Lazio, Sardegna, Campania, Sicilia e Puglia. Le città selezionate, Bari, Roma, Torino, Milano, Palermo, Napoli, Cagliari e Firenze, erano affiancate da località di provincia (zone rurali e piccoli centri della periferia urbana).

venivano profondamente cambiati. Ad esempio, nei ricordi di due donne, una siciliana di 73 anni che viveva a Mondello, una frazione di Palermo, ed una sarda di 69 anni che viveva a Silius, l'esperienza dell'andare al cinema era connessa col movimento, con la possibilità di aprire nuovi orizzonti, di conoscere ambienti solitamente poco frequentati: «mi recavo fuori!» – racconta la prima – «dovevamo spostarci per andare a vedere un film!» – ricorda l'altra. Allo stesso tempo, emerge anche la difficoltà degli spostamenti non solo da una zona all'altra, ma anche all'interno delle città, sia al Nord che al Sud: «andavamo al cinema di zona perché era il più vicino a casa» – ricorda una donna di 69 anni di Firenze –; «andare in centro, prendere il tram, era come andare all'estero» – testimonia una donna milanese di 90 anni; «solitamente andavo nel mio paese perché i collegamenti tra città erano poco agevoli» – ricorda un uomo pugliese di 70 anni che abitava ad Andria; «non avevo possibilità di spostarmi!» – dice altresì un uomo campano di 75 anni che viveva a Torre del Greco (Hipkins, Culhane et alii 2016, 219). Da queste testimonianze si intuisce come il cinema rappresentasse per molti una finestra aperta su mondi fino a quel momento sconosciuti: come già detto, nuove figure femminili, nuove modalità relazionali tra uomini e donne, tra genitori e figli, venivano offerti al pubblico, destabilizzando vecchi modelli culturali ed educativi. In maniera più evidente al Sud e nelle zone rurali, questo fenomeno dovette scontrarsi con la mentalità patriarcale tipica del mondo contadino: a questo proposito, è stato notato (Morreale 2011, 90) come la fine della fortuna del melò a vantaggio del genere della commedia, che secondo i dati Siae avvenne dopo la prima metà degli anni Cinquanta, era il segno dei cambiamenti di mentalità in elaborazione all'interno delle famiglie. Se dapprima il melò e i film con Totò avevano avuto successo al Sud e, in generale, presso il pubblico popolare (Sannita 1954, 59-67) per la loro capacità di rappresentare «il rifiuto dei valori dell'industrialismo capitalistico» (Morreale 2011, 90), alla fine del decennio avvenne un'inversione di tendenza che era il segno di una trasformazione della struttura familiare che si avviava a diventare nucleare²⁴.

Altro importante fattore collegato al cinema inteso come una finestra virtuale aperta su un altrove, era la predilezione delle famiglie che abitavano in piccoli centri isolati, soprattutto quelle del Sud e delle isole, per il cinema americano: «lo schermo era per me come uno spazio limitato con una finestra aperta sul mondo» – dice un uomo piemontese di 75 anni che abitava a Ciriè; viene quindi ricordata la distanza o il senso di esclusione che lo spettatore provava dinanzi alla pellicola, ma anche l'opportunità che il cinema offriva di avere accesso a possibili mondi alternativi, e uno di questi mondi veniva rappresentato dalla cinematografia americana: dice a tal proposito una donna sarda di 77 anni che viveva a Silius: «preferivo il cinema americano, perché vivendo in un paese sperduto in mezzo ai monti, rappresentava un mondo che pensavo impossibile»; ricordo condiviso anche da una donna sarda che abitava a Uras, la quale racconta: «abituata alla vita di paese, il cinema rappresentava un sogno che

²⁴ Non è un caso che proprio in questa fase il pubblico di cinema tendesse a diminuire, e non solo a causa dell'introduzione della televisione nelle case delle famiglie (Casetti, Fanchi 2002, 141), e che si creasse una separazione tra coloro che lo vivevano come una forma di evasione e coloro che ne facevano un «momento esplicito della formazione culturale e come elemento di identità generazionale» (Morreale 2011, 89; Casetti, Fanchi 2002, 146).

speravo prima o poi si potesse realizzare» (Hipkins, Culhane et al. 2016, 221). Dalle testimonianze che stiamo brevemente passando in rassegna, emerge un elemento educativo che riguarda sia la costruzione dell'identità nazionale sia la possibilità di conoscere un modello culturale alternativo come quello offerto dalle pellicole statunitensi, che alimentava anche la voglia di viaggiare. Una donna siciliana di 82 anni che viveva a Cefalù ricorda di avere amato il film *Vacanze Romane*²⁵ perché ambientato a Roma, «città bellissima – dice – che desideravo conoscere»; un uomo pugliese di 67 anni che viveva a Conversano dice di avere preferito il cinema americano perché gli «sarebbe piaciuto emigrare in America» (Hipkins, Culhane et al. 2016, 223). A questo proposito, è bene sottolineare come l'americanizzazione del cinema, operata dalla filmografia statunitense al fine di imporre il proprio modello culturale ed economico, non fosse così diffusa come si è soliti pensare. Essa fu tra l'altro presa di mira dallo stesso cinema italiano che, come ad esempio nel film *Un americano a Roma* del 1954²⁶, tentava di smantellare e di riproporre «in forme diverse alcune formule narrative del cinema hollywoodiano» (De Santi 2016, p. 98), mettendo in evidenza come il film *Vacanze Romane* rappresentasse una «Roma da cartolina» molto diversa dall'Italia reale, così alle prese con la ricostruzione bellica e ancora lontana dal *boom economico* (De Santi 2016, 99). Tuttavia, nei ricordi di molti, quei film proposti dalla produzione americana rappresentavano un'esperienza nuova che «condizionava il modo di vedere le cose» – dice una donna sarda di 79 anni che viveva a Goni. Era soprattutto un pubblico trasversale, costituito da giovani di tutta Italia, a vedere in quelle pellicole la risposta al proprio bisogno di nuovi «referenti simbolici»: le attrici americane come Cyd Charisse, Ginger Rogers, Betty Grable – ricorda una donna toscana di 73 anni di Fiesole – «rappresentavano la libertà, perché, mai, nei film, c'erano madri o famiglie in mezzo, che potessero impedire loro di avere un appuntamento» (Hipkins, Culhane et al. 2016, 223)²⁷. Era il segno che, negli anni Cinquanta, l'educazione familiare riceveva dal cinema nuovi stimoli e modelli educativi alternativi che ponevano in luce le tensioni relazionali già esistenti all'interno delle famiglie, preannunciando una stagione di proteste che avrebbe portato, con il movimento studentesco, il femminismo e il referendum sul divorzio, ad una crisi dell'istituzione famiglia mai pienamente superata (Cavallera 2006, 131-165; Bellingreri 2014, 19-57).

Conclusione

Si è andato fin qui chiarendo lo stretto rapporto che intercorse, negli anni Cinquanta, tra il consumo del cinema e l'educazione familiare. Si trattò, a ben guardare, di un modo

²⁵ *Roman Holiday*, film di William Wyler del 1953.

²⁶ Film di Steno del 1954 interpretato da Alberto Sordi.

²⁷ Occorre ricordare la diffusione negli anni Cinquanta, soprattutto tra le giovani adolescenti, del divismo o fenomeno del *fandom*. Si trattava di un vero e proprio culto dei divi, fatto di «compilazione (di album, schedari, diari, ecc.), collezionismo (di fotografie, autografi, figurine, biglietti, ecc.) e corrispondenza (con il divo, altri fan, le riviste specializzate, ecc.)» (Vitella 2016, 87).

piuttosto diversificato di vivere l'esperienza dell'andare al cinema, un modo che rispecchiava le contraddizioni e le separazioni che attraversavano l'Italia del dopoguerra. Non si può infatti parlare di pubblico di cinema al singolare, ma della presenza di «diversi pubblici» (Fanchi 2016, 236), cioè di audience articolate secondo il sesso, il censo, l'occupazione, l'età e il contesto geografico: «pubblici d'élite e pubblici popolari; maschili e femminili; di sinistra e di centro; adulti e giovani, per citare le dorsali lungo le quali in questi anni comincia a strutturarsi l'esperienza del cinema» (Fanchi 2016, 237).

Il cinema era amato dalle famiglie italiane, ma non allo stesso modo: i film d'autore erano preferiti da un'élite di intellettuali ed esponenti della borghesia medio-alta; i melodrammi, lo abbiamo visto, piacevano ai ceti popolari e soprattutto alle famiglie del Sud; le commedie erano seguite da un pubblico trasversale e di massa. Inoltre, nel constatare la presenza di una geografia del consumo di cinema eterogenea, si è evidenziato come tra il Nord e il Sud d'Italia si registrassero opinioni e atteggiamenti diversi nei confronti della filmografia di quegli anni. E questa varietà di pubblico, che sarebbe aumentata nei decenni successivi, permette di interpretare il fenomeno dell'andare al cinema come un pratica educativa familiare che contribuì alla trasformazione della famiglia e della società italiana. I tre generi di film presi in esame, il neorealismo, il melò e la commedia, che ben rappresentarono questa eterogeneità di pubblico, intrattenero un dialogo costruttivo con le famiglie italiane, fornendo loro immaginari fino ad allora impensabili e stili educativi nuovi che mettevano in discussione quelli offerti dalla tradizione, aprendo lo sguardo verso orizzonti di formazione inediti.

Bibliografia

- Barbagli, Marzio. 1984. *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*. Bologna: Il Mulino.
- Barbagli, Marzio. 2003. *Storia della famiglia in Europa. Il Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- Baruffi, Carlo Zelindo. 2011. *Il cinema tra percorsi educativi e sentieri formativi*. Limena (PD): Libreriauniversitaria.
- Bellingreri, Antonio. 2014. *La famiglia come esistenziale. Saggio di antropologia pedagogica*. Brescia: La Scuola.
- Brunetta, Gian Piero. 2009. *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*. Roma-Bari: Laterza.
- Brunetta, Gian Piero. 1993. *Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*. Roma: Editori Riuniti.
- Canova, Gianni. 2004. "Forme, motivi e funzioni della commedia". In *Storia del cinema italiano, 1954/1959*, vol. IX., edited by Sandro Bernardi, 98-109. Venezia: Marsilio.
- Capussotti, Enrica. 2006. "Giovani e consumo durante gli anni Cinquanta: immaginazione e pratiche". *Memoria e ricerca* 23: 73-82.
- Capussotti, Enrica. 2004. *Gioventù perduta: gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*. Firenze-Milano: Giunti.

- Cardone, Lucia. 2016. "Pellicole e film di carta. Un nuovo protagonismo femminile". In *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, edited by Elena Dagrada, 191-202. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino.
- Carrano, Patrizia. 1977. *Malafemmina: la donna nel cinema italiano*, Rimini: Guaraldi.
- Casetti, Francesco, and Fanchi Mariagrazia. 2002. "Le funzioni sociali del cinema e dei media". In *Spettatori: forme di consumo e pubblici del cinema in Italia, 1930-1960*, edited by Mariagrazia Fanchi, and Elena Mosconi, 135-171. Venezia: Marsilio.
- Cavallera, Hervé Antonio. 2006. *Storia dell'idea di famiglia in Italia. Dall'avvento della Repubblica ai giorni nostri*. Brescia: La Scuola.
- Crainz, Guido. 1996. *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*. Roma: Donzelli.
- Cutrufelli, Maria Rosa. 2001. *Il Novecento delle italiane: una storia ancora da raccontare*. Roma: Editori Riuniti.
- Dagrada, Elena. 2016. *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino.
- De Berti, Raffaele. 2012. *Il volo del cinema: miti moderni nell'Italia fascista*. Milano: Mimesis.
- De Berti, Raffaele. 2000. *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*. Milano: Vita e Pensiero.
- De Giorgi, Fulvio. 2016. *La Repubblica grigia. Cattolici, cittadinanza, educazione alla democrazia*. Brescia: La Scuola.
- De Giusti, Luciano. 2003. "Disseminazione dell'esperienza neorealista". In *Storia del cinema italiano, 1954/1959*, vol. VIII, edited by Luciano De Giusti, 3-32. Venezia: Marsilio.
- De Grazia, Victoria. 1985. "La sfida dello 'star system': l'americanismo nella formazione della cultura di massa in Europa 1920-1965". *Quaderni Storici* 58: 95-134.
- De Santi, Chiara. 2016. "L'americanizzazione negli anni Cinquanta tra Roman Holiday e Un Americano a Roma". In *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, edited by Elena Dagrada, 97-110. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino.
- Dyer, Richard. 1987. *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. London: Macmillan.
- Faldini, Franca, and Fofi Goffredo. 1979. *L'Avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*. Milano: Feltrinelli.
- Fanchi, Mariagrazia. 2016. "Audience caleidoscopiche. Le trasformazioni del pubblico e del consumo di cinema". In *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, edited by Elena Dagrada, 227-238. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino.
- Fanchi, Mariagrazia. 2002. *Identità mediatiche: televisione e cinema nelle storie di vita di due generazioni di spettatori*. Milano: FrancoAngeli.
- Fanchi, Mariagrazia, and Mosconi Elena. 2002. *Spettatori: forme di consumo e pubblici del cinema in Italia, 1930-1960*. Venezia: Marsilio.
- Farassino, Alberto. 2003. "Viraggi del neorealismo: il rosa e altri colori". In *Storia del cinema italiano, 1949/1953*, vol. VIII, edited by Luciano De Giusti, 203-222. Venezia: Marsilio.
- Fofi, Goffredo. 1977. *Capire con il cinema: 200 film prima e dopo il '68*. Milano: Feltrinelli.
- Fonzari, Lorenza. 2009. "Tempo e spazio: cinema e identità nazionale". *Études Romanes De Brno* 30, 1: 171-179.

- Grande, Maurizio. 1986. *Abiti nuziali e biglietti di banca. La società della commedia nel cinema italiano*. Roma: Bulzoni.
- Grignaffini, Giovanna. 2002. *La scena madre. Scritti sul cinema*. Bologna: Bonomia University Press.
- Guareschi, Giovannino. 1948. *Mondo piccolo*. Milano: Rizzoli.
- Gundle, Stephen. 1968. "L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta". *Quaderni Storici* 62: 561-594.
- Hipkins, Danielle, Cuhane Sarah, Dibeltullo Silvia, Treveri Gennari Daniela, and O'Rawe Catherine. "Un mondo che pensavo impossibile. Al cinema in Italia negli anni Cinquanta". In *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, edited by Elena Dagrada, 215-225. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino.
- Lietti, Roberta. 1995. "Campioni d'incasso nel cinema italiano degli anni Cinquanta". *Comunicazioni sociali* 2-3: 315-329.
- Liguori, Maria Chiara. 1996. "Donne e consumi nell'Italia degli anni Cinquanta". *Italia contemporanea* 205: 665-689.
- Lizzani, Carlo. 2009. *Riso amaro. Dalla scrittura alla regia*. Roma: Bulzoni.
- Malavasi, Pierluigi, Polenghi Simonetta, and Rivoltella Pier Cesare, eds. 2005. *Cinema, pratiche formative, educazione*. Milano: Vita e Pensiero.
- Micciché, Lino. 1978. "Dal neorealismo al cinema del centrismo". In *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, edited by Giorgio Tinazzi, 5-13. Pesaro: Mostra Internazionale del Cinema Nuovo.
- Morreale, Emiliano. 2011. *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*. Roma: Donzelli.
- Nicoli, Marina. 2017. *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*. New York: Routledge.
- Noto, Paolo. 2011. *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*. Torino: Kaplan.
- Ortoleva, Peppino. 1991. *Cinema e storia: scene dal passato*. Torino: Loescher.
- Paolella, Francesco. 2016. "I compagni e Don Camillo. Guareschi e il PC in lotta per un film". In *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, edited by Elena Dagrada. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino.
- Polenghi, Simonetta. 2005. "Immagini per la memoria: il cinema come fonte storico-educativa". In *Cinema, pratiche formative, educazione*, edited by Pierluigi Malavasi, Simonetta Polenghi, and Pier Cesare Rivoltella, 19-52. Milano: Vita e Pensiero.
- Rizzo, Giovanni. 2014. *Le forme del cinema per l'educazione: Il panorama italiano dagli anni '50 ad oggi*. Milano: FrancoAngeli.
- Romano, Livia. 2016. "Il padre e la costruzione di una nuova identità genitoriale nell'Italia degli anni Cinquanta". *Quaderni di Intercultura* VIII: 34-44.
- Rossellini, Roberto. 1953. "Due parole sul neo-realismo." *Retrospective* 4, 4: 194-195.
- Sannita, Carlo. 1954. "Al pubblico popolare piacciono i melodrammi. Cinema 10, 11". In *Le fortune del melodramma*, edited by Orio Caldiron, 59-67. Milano: Hoepli.
- Sani, Roberto, 2006. "For a History of Family Education in the Modern and Contemporary

- Era. Research Itineraries and Perspectives”. *History of Education & Children’s Literature (HECL)* 1: 55-81.
- Sani, Roberto. 2003. “Storia dell’educazione familiare nell’età moderna e contemporanea”. In *Ricerca pedagogica ed educazione familiare. Studi in onore di Norberto Galli*, edited by Luigi Pati, 3-41. Milano: Vita e Pensiero.
- Sani, Roberto, and Corsi Michele, eds. 2004. *L’educazione alla democrazia tra passato e presente*. Milano: Vita e Pensiero.
- Saraceno, Chiara. 1988. “La famiglia: i paradossi della costruzione del privato”. In *La vita privata. Il Novecento*, edited by Philippe Ariès, and Georges Duby, 33-78. Translated by Paolo Russo. Roma-Bari: Laterza.
- Scaraffia, Lucetta. 2001. “Essere uomo, essere donna”. In *Storia sociale delle donne nell’Italia contemporanea*, edited by Anna Bravo, Margherita Pelaja, Alessandra Pescarolo, and Lucetta Scaraffia, 3-76. Roma-Bari: Laterza.
- Scarpellini, Emanuela. 2008. *L’Italia dei consumi. Dalla Belle Époque al nuovo millennio*. Roma-Bari: Laterza.
- Setiffi, Francesca. 2013. *Il consumo come spazio di riconoscimento sociale*. Milano: FrancoAngeli.
- Spinazzola, Vittorio. 1985. *Cinema e pubblico. Lo spettacolo cinematografico in Italia 1945-1965*. Roma: Bulzoni.
- Tessitore, Maria Vittoria. 2014. “L’invenzione della personaggia”. *Altre modernità* 12: 214-219.
- Tovaglieri, Alberto. 2014. *La dirompente illusione. Il cinema italiano e il Sessantotto 1965-1980*. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino.
- Valentini, Paola. 2002. *La scena rubata: il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*. Milano: Vita e Pensiero.
- Vitella, Federico. 2016. “Tirone, la volpe e il Papa. Il matrimonio Power-Christian e la *fan culture* italiana del dopoguerra”. In *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, edited by Elena Dagrada, 83-95. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino.
- Volpi, Roberto. 2014. *La nostra società ha ancora bisogno della famiglia? Il caso Italia*. Milano: Vita e Pensiero.
- Zagarrio, Vito. 2004. *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*. Venezia: Marsilio.