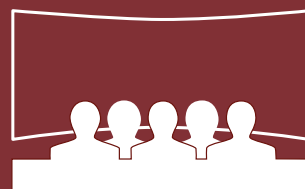


**I CATTOLICI NELLA FABBRICA
DEL CINEMA E DEI MEDIA:
PRODUZIONE, OPERE, PROTAGONISTI
(1940-1970)**

A CURA DI RAFFAELE DE BERTI



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA I
NUMERO 2
luglio
dicembre 2017

SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

**I CATTOLICI NELLA FABBRICA
DEL CINEMA E DEI MEDIA:
PRODUZIONE, OPERE, PROTAGONISTI
(1940-1970)**

A CURA DI RAFFAELE DE BERTI

ANNATA I
NUMERO 2
luglio-dicembre 2017
ISSN
2532-2486

Direzione | Editors

Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica di Milano)
Giacomo Manzoli (Università di Bologna)
Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)

Comitato scientifico | Advisory Board

Daniel Biltereyst (Ghent University)
David Forgacs (New York University)
Paolo Jedowloski (Università della Calabria)
Daniele Menozzi (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Pierre Sorlin (Université "Sorbonne Nouvelle" - Paris III)
Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University)

Comitato redazionale | Editorial Staff

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano), caporedattore
Luca Barra (Università di Bologna)
Gianluca della Maggiore (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Cristina Formenti (Università degli Studi di Milano)
Damiano Garofalo (Università Cattolica di Milano)
Dominic Holdaway (Università di Bologna)
Paolo Noto (Università di Bologna)
Maria Francesca Piredda (Università Cattolica di Milano)

Redazione editoriale | Contacts

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Via Noto, 6 - 20141 MILANO
schermi@unimi.it

*Questo fascicolo è stato pubblicato
con il contributo dei fondi PRIN 2012*

—
This issue was funded by PRIN 2012

*Tutti gli articoli sono stati sottoposti
a un duplice processo di valutazione*

—
All articles in this issue were peer-reviewed



Progetto grafico, editing e impaginazione: Iceigeo (Milano)
Pubblicato da Università degli Studi di Milano
Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

In copertina: Giovanni Battista Montini, sostituto alla Segreteria di Stato della Santa Sede, in visita sul set del film *La porta del cielo* nell'aprile 1944. Oltre a Vittorio De Sica, si riconoscono alla sua sinistra il fotografo Aldo Tonti e Diego Fabbri (Centro studi dell'Istituto Paolo VI di Concesio - Brescia).

SOMMARIO

- 7 INTRODUZIONE
Raffaele De Berti
- 13 CATTOLICESIMO E CINEMA: CRONOLOGIA
Gianluca della Maggiore e Tomaso Subini
- 21 GUARDANDO ALL'AMERICA: *PASTOR ANGELICUS* (1942) E LA
MATRICE DEL DOCUMENTARIO ITALIANO DI PRODUZIONE CATTOLICA
Cristina Formenti
- 47 SALVO D'ANGELO PRODUTTORE EUROPEO
Barbara Corsi
- 65 MENTRE SI GIRA *ROMA CITTÀ APERTA...*
DA ANGELI NERI A UN GIORNO NELLA VITA:
EVOLUZIONE DI UN PROGETTO CATTOLICO NEOREALISTA
Raffaele De Berti
- 91 *GUERRA ALLA GUERRA*. CINEMA E GEOPOLITICA
VATICANA NELLA CHIESA DI PIO XII
Gianluca della Maggiore
- 109 *FABIOLA*, STORIA DI UN APPUNTAMENTO MANCATO:
I CATTOLICI E LA COPRODUZIONE CINEMATOGRAFICA ITALO-FRANCESE
Paola Palma
- 131 *HO RITROVATO MIO FIGLIO* (1954) DI ELIO PICCON,
IL «PRIMO FILM PER RAGAZZI» PRODOTTO DALLA SAN PAOLO FILM
Fabrizio Natalini
- 145 DON ARTEMIO ZANNI, IL PRETE CON LA MACCHINA DA PRESA
Paolo Simoni
- 161 TELETRASMISSIONE DELLA MESSA. NASCITA DI UN GENERE TELEVISIVO
TRA SPERANZE, ATTESE E PREOCCUPAZIONI DEL CENTRO CATTOLICO
TELEVISIVO E DELLA DIOCESI DI MILANO
Federico Ruozzi
- 193 L'IMMAGINE DELLA FEDE SUL PICCOLO SCHERMO.
LE RUBRICHE RELIGIOSE TELEVISIVE
Paola Valentini
- 219 IL CASO DELLO SCENEGGIATO TELEVISIVO *I FRATELLI KARAMAZOV:*
IL "CRISTIANESIMO SOFFERTO" DI DIEGO FABBRI NELLA
RAI PEDAGOGICA DELL'ERA BERNABEIANA
Eleonora Recalcati

INTRODUZIONE

Raffaele De Berti

Il presente numero di «Schermi» contiene alcuni esiti delle ricerche condotte nell'ambito del progetto PRIN 2012 *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, coordinato dall'Università degli Studi di Milano, capitalizzando riflessioni emerse nel corso di una serie di convegni che si sono succeduti dal 2014 al 2016. Già i tre volumi sull'argomento curati dieci anni fa da Ruggero Eugeni e Dario Edoardo Viganò¹ avevano operato una ragguardevole e ampia ricognizione della presenza dei cattolici in ambito cinematografico, compiendo un notevole passo in avanti, in una prospettiva soprattutto culturologica, rispetto alle acquisizioni degli studi precedenti, nella ricostruzione della storia dei rapporti fra la Chiesa e il cinema, e avevano contemporaneamente rilanciato l'attenzione verso nuovi approfondimenti di ricerca, per esempio verso la produzione televisiva religiosa. Ma un significativo e ulteriore avanzamento è avvenuto in questi ultimi anni, grazie alla ricerca promossa da Tomaso Subini, che ha reso possibile una sistematica e inedita esplorazione degli archivi, rendendone disponibili alla consultazione i documenti in una banca dati, al centro del progetto PRIN da lui coordinato.

I primi esiti di questo lavoro collettivo sono stati presentati nel precedente fascicolo di «Schermi», di cui questo (e il successivo) rappresentano una coerente continuazione. Se il primo numero era centrato sulle azioni ostative legate in particolare alle rappresentazioni della sessualità, questo è dedicato alle iniziative produttive dei cattolici in campo cinematografico e televisivo, mentre il terzo numero completerà il quadro occupandosi delle attività culturali. La cronologia critica, scritta da Gianluca della Maggiore e Tomaso Subini in apertura del numero, degli eventi relativi ai rapporti tra i cattolici e i media in Italia, fa da ideale punto di congiunzione dei tre numeri inquadrando storicamente il fenomeno.

Nella pluralità degli interventi, è emersa una comune convinzione: affrontare la questione della produzione cinematografica cattolica e più in generale dell'intervento nel campo dei media da parte dei cattolici – intesi sia come singole personalità religiose e laiche, sia come istituzioni – rende necessaria una premessa. Il mondo cattolico non è un monolite, ma una realtà composita che presenta numerose e diverse sfaccettature che possono convivere o entrare in conflitto, a seconda di varie circostanze storiche. Si può parlare unicamente di cattolici, appunto usando il plurale, nella convinzione che non vi siano singole personalità o istituzioni che siano pienamente o esaurientemente rappresentative dell'insieme.

La poliedricità del mondo cattolico è messa ben in luce in un recente studio di Tomaso Subini sul cinema religioso in Italia, che ha evidenziato come nel medesimo arco temporale qui considerato vi fossero tre grandi poli di aggregazione attorno ai quali gravitavano le diverse personalità cattoliche impegnate o coinvolte a diverso titolo nel campo dei media:

¹ Eugeni, Viganò, 2006.

- i cattolici operanti nelle istituzioni ecclesiastiche, quelle vaticane come quelle italiane (Gedda, Galletto, Lonero, Angelicchio, Taddei, ecc.);
- i cattolici operanti nelle istituzioni dello Stato (Andreotti, Scalfaro, Ammannati, Rondi, ecc.);
- i cattolici non integrati nelle istituzioni dello Stato o della Chiesa perché dissidenti (De Piaz, Turoldo, Fabbretti, Bedeschi, ecc.).²

Dai maggiori o minori vincoli che essi hanno nei confronti delle istituzioni, derivano iniziative, riflessioni e azioni in direzioni disparate: esse possono entrare in conflitto o in contraddizione tra loro oppure arrivare a compromessi che si riflettono sulle diverse strategie comunicative e produttive perseguite dai cattolici. Un caso emblematico in questo senso, come vedremo, è quello della figura di Salvo D'Angelo. Fin dai primi anni '40 è Luigi Gedda ad auspicare un intervento diretto del CCC nel campo della produzione. Il lungometraggio documentario *Pastor Angelicus* (1942) che ha per protagonista Pio XII, da lui promosso, viene comparato da Cristina Formenti a due precedenti lavori americani della serie *The March of Time*: il cinegiornale *The Vatican of Pius XII* (1940) e il documentario *The Story of the Vatican* (1941) di Jean Pages. Ad accomunare le tre realizzazioni in una medesima strategia comunicativa, al di là del riutilizzo di materiali comuni e del dato biografico su Pio XII, è il medesimo intento di accreditare il papa come figura pacificatrice al di sopra di tutte le parti in guerra e in grado di parlare a tutto il mondo, indipendentemente dai diversi credo religiosi. L'autrice del testo arriva così a ipotizzare che con *Pastor Angelicus* il CCC ambisse a sviluppare nel futuro una produzione documentaristica cattolica in grado di affermarsi a livello anche internazionale.

Tale uso politico del documentario si conferma nel progetto di *Guerra alla guerra* messo in cantiere dalla Orbis fin dal 1945, con il titolo di *Consolazione*, e realizzato solo nel 1948 per varie controversie. Il protagonista del documentario è sempre Pio XII, accreditato come riferimento morale universale per garantire la pace. Gedda usa *Guerra alla guerra* in chiave anticomunista per le elezioni del 18 aprile 1948, come dimostra l'intervento di Gianluca della Maggiore. Tuttavia le sequenze finali del documentario, con la dissolvenza incrociata tra i fotogrammi del fungo atomico e le parole pronunciate contro la guerra dal papa, avallano una lettura antiamericana che determinò l'oblio del documentario dopo le elezioni, perché contrario alla politica della DC di De Gasperi, e il conseguente ridimensionamento di Gedda come organizzatore della politica cinematografica cattolica.

Contemporaneamente alla produzione documentaristica si progettano grandi realizzazioni nel campo dei lungometraggi di finzione: ne è promotrice la controversa figura di Salvo D'Angelo – indagata da Barbara Corsi sulla base della nuova documentazione disponibile – principale animatore prima della Orbis Film, fondata dallo stesso CCC, e poi dell'Universalialia, che, pur nei tre diversi assetti societari assunti, ha sempre nel vulcanico e generoso architetto catanese un instancabile elemento propulsore. D'Angelo si muove tra mille difficoltà, incontrate sia all'interno del mondo cattolico – come l'opposizione di esponenti dell'ACI, quali Vittorino Veronese, e i giudizi con riserva sui film da parte del CCC –, sia nel più ampio, complesso e instabile contesto economico-finanziario del cinema italiano

²Subini, 2017: 24.

nel periodo 1945-1952, anno della dichiarazione di fallimento dell'Universalìa. Rimane il fatto che D'Angelo, nei pochi anni di vita della Orbis e dell'Universalìa, ha sempre perseguito una prospettiva produttiva internazionale e di alto profilo qualitativo, coinvolgendo autori come Alessandro Blasetti, con il quale ha mantenuto un rapporto privilegiato di stima e amicizia reciproca, René Clair (con cui realizza la prima coproduzione ufficiale italo-francese), Pietro Germi, Riccardo Freda, Roberto Rossellini, Mario Soldati e Luchino Visconti. Pur avendo certamente avuto intuizioni elevate e pur avendo pensato sempre a produzioni internazionali e a kolossal storici come *Fabiola* (1949), in anticipo sui tempi della Hollywood sul Tevere, come conclude Barbara Corsi, nella sua generosa parabola di produttore D'Angelo si è scontrato con le effettive possibilità di realizzazione determinate dalle precarie condizioni economiche dell'industria cinematografica italiana del dopoguerra e del più ampio contesto politico nazionale.

Due studi di caso danno poi conto delle sfide produttive e delle difficoltà incontrate proprio da Salvo D'Angelo all'interno dello stesso eterogeneo mondo cattolico. Raffaele De Berti percorre la complessa vicenda produttiva di *Angeli neri*, messo in cantiere dalla Orbis fin dal 1944, con la determinante consulenza di Diego Fabbrì, perché fosse realizzato con la regia di Alberto Lattuada a partire da una sceneggiatura dello stesso Lattuada scritta con Mario Monicelli e Cesare Zavattini. È questo un testo che presenta molti tratti in comune con *Roma città aperta* (1945) di Rossellini, per l'ambientazione nella capitale durante l'occupazione nazifascista e per il ruolo svolto nella Resistenza dai sacerdoti. Il progetto di *Angeli neri*, con protagonisti due gesuiti, uno pacifista ad ogni costo e l'altro militante armato nella Resistenza, viene bloccato pochi giorni prima dell'inizio delle riprese, probabilmente per la problematicità del soggetto, con grande disappunto di D'Angelo, che dovrà ripiegare sul più moderato *Un giorno nella vita* (1946) di Alessandro Blasetti, con un gruppo di suore inermi, uccise dai nazisti per aver nascosto dei partigiani, che lasciano in eredità un messaggio di pacificazione al di sopra di tutte le parti, in linea con la politica di Pio XII. Paola Palma studia invece nei dettagli l'ambizioso progetto produttivo di *Fabiola* dell'Universalìa, concepito nelle intenzioni di D'Angelo come una coproduzione con la Francia, pur risultando alla fine un film di sola nazionalità italiana. Inoltre *Fabiola* è un caso esemplare delle diverse posizioni che si muovono all'interno del mondo cattolico rispetto al cinema, come evidenziano le polemiche nate da una prima recensione francese al film, molto positiva, della «Revue internationale du cinéma», organo ufficiale dell'OCIC, e da una con gravi riserve del CCC rispetto al contenuto di alcune scene ritenute troppo sensuali. Tale divergenza viene sfruttata da Vittorino Veronese contro l'Universalìa e D'Angelo, che accreditavano in Francia la casa di produzione come diretta emanazione del Vaticano. *Fabiola* rappresenta il massimo sforzo produttivo e anche il maggior successo di pubblico dell'Universalìa, ma contemporaneamente segna l'inizio della fine dell'impegno cattolico diretto nella grande produzione cinematografica davanti alla consapevolezza delle difficoltà realizzative e all'alto tasso di rischio nella gestione finanziaria di un film, nonché alle incertezze sul controllo dei contenuti morali. Se con la crisi dell'Universalìa, dopo la produzione di *Prima Comunione* (1950), si spegne l'illusione di dare vita a una grande casa di produzione cattolica, non mancano però altri interventi minori, come quello dei Paolini, che con la Parva-San Paolo Film realizzano *Ho ritrovato mio figlio* (1954) di Elio Piccon. Lo scopo,

come sottolinea nel proprio testo Fabrizio Natalini, è quello di dare inizio a una serie di film di finzione per ragazzi con chiari intenti morali ed educativi. Peraltro va ricordato che i Paolini, con la sola denominazione di Parva Film, nata nel 1947 per la produzione, distribuzione e riduzione di film da passo normale a passo ridotto, avevano realizzato con la regia di don Emilio Cordero *Mater Dei* (1950), primo lungometraggio a colori del cinema italiano. E, se il campo produttivo si rivela minato anche per la famiglia di don Giacomo Alberione, altri spazi si apriranno per i Paolini, come la distribuzione dei film a 16mm nella quale svolgeranno dagli anni '50 fino agli anni '80 un ruolo di grande rilievo, favorendo la diffusione di titoli importanti della storia del cinema.

Il caso della Parva-San Paolo Film è un'ulteriore dimostrazione dell'attivismo cattolico in campo cinematografico fra gli anni '40 e i primi anni '50, ma anche di come l'intervento diretto nella produzione si riveli velleitario e si esaurisca nel volgere di una breve stagione, sia per oggettive difficoltà economiche ed organizzative, sia per l'eterogeneità delle posizioni e la conseguente conflittualità interna che ne scaturisce. Inoltre, a metà degli anni '50, il panorama dei media italiani sta mutando con l'avvento della televisione e il cinema progressivamente perderà la propria centralità a livello sociale a favore del nuovo mezzo. Nei saggi di Paola Valentini e Federico Ruozi, incentrati rispettivamente sulla figura di padre Mariano (Paolo Roasenda) e sulla teletrasmissione della messa, pur nella diversità dei temi trattati viene messo in luce un elemento comune, ossia l'iniziale divergenza di posizioni tra due poli ecclesiali: da una parte il romano CCT (diretto da monsignor Albino Galletto), dall'altra l'Ufficio cattolico televisivo milanese, con il suo direttore padre Antonio Covi, che sarà poi sostituito dall'attivissimo padre Nazareno Taddei, sostenitore di una politica culturale di alto profilo e dell'indipendenza del CCT dalla RAI. La linea ambrosiana uscirà perdente nel volgere di pochi anni, quando anche il centro produttivo milanese verrà ridimensionato. È interessante notare come in ambito televisivo si confermi, analogamente a quello cinematografico, la costante poliedricità delle posizioni cattoliche sulle strategie culturali da adottare nel campo dei mass media. I testi di Valentini e Ruozi entrano poi nel merito della costruzione di un "format", o meglio di un genere televisivo sia per le rubriche religiose che per la trasmissione della messa, basato non solo sui contenuti, ma soprattutto sulla costruzione di un racconto visivo che entri in rapporto diretto con lo spettatore. Gli anni '60 della RAI sono poi la stagione della direzione del cattolico Ettore Bernabei, che punta sull'idea di una televisione come "grande educatrice" e divulgatrice dei classici della letteratura, assumendo come modello la storica riduzione in sceneggiato de *I Promessi Sposi* (1967), diretto da Sandro Bolchi. Quest'ultimo, con il suo stile lineare ed essenziale e con la sua chiarezza informativa, è il miglior interprete del progetto pedagogico di Bernabei. L'intervento di Eleonora Recalcati si concentra sull'adattamento per la televisione de *I fratelli Karamazov* (1969), scritto da Diego Fabbri, sempre per la regia di Bolchi. L'adattamento di Fabbri, grande conoscitore ed estimatore di Dostoevskij, ben rappresenta il pensiero di un "cristianesimo sofferto", che ha caratterizzato tutta l'opera dello scrittore forlivese, dalle sceneggiature cinematografiche al teatro, fino agli sceneggiati televisivi. Fabbri è certamente una figura d'intellettuale

centrale nell'attività dei cattolici nei media sia per i suoi testi, sia per i ruoli svolti all'interno delle diverse istituzioni come il CCC e l'Ente dello Spettacolo. La stagione di Bernabei alla RAI iniziata nel 1961 si conclude nel 1974, giusto alla vigilia della liberalizzazione delle emittenti, che apre nuovi scenari anche nei rapporti fra cattolici e mass media. Per concludere, rimane da ricordare un aspetto solo apparentemente marginale nell'uso dei media da parte dei cattolici: quello del cinema amatoriale all'interno delle comunità parrocchiali, nelle quali la cinepresa a 8 o a 16mm e poi il Super8 diventano strumenti di registrazione e di partecipazione condivisa fra il sacerdote e i suoi parrocchiani. Paolo Simoni racconta un caso esemplare, e forse unico per la sua continuità nel tempo: quello di don Artemio Zanni, attivo nell'Appennino reggiano, che in circa un centinaio di pellicole cinematografiche, ora depositate a Bologna presso l'ANFF gestito dall'Associazione Home Movies, riprende l'attività di Casa Nostra, una comunità di accoglienza di bambini orfani da lui fondata, e la vita della sua comunità parrocchiale dagli anni '50 fino agli anni '80. Certamente questo numero di «Schermi» non pretende di aver esaurito l'indagine, ma auspica di aver contribuito a illuminare con maggiore precisione i contorni di un panorama ampio ed eterogeneo, frastagliato e articolato su piani diversi. Ciò è stato reso possibile dalla disponibilità di nuove fonti d'archivio e dalla maggiore condivisione della ricerca tra gli studiosi, inaugurando un modello di lavoro che potrà dare anche in futuro risultati di grande rilievo.

Tavola delle sigle

ACI: Azione Cattolica Italiana
 ANFF: Archivio Nazionale del Film di Famiglia
 CCC: Centro Cattolico Cinematografico
 CCT: Centro Cattolico Televisivo
 DC: Democrazia Cristiana
 OCIC: Office Catholique International du Cinéma
 PRIN: Progetti di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale
 RAI: Radiotelevisione Italiana

Riferimenti bibliografici

Eugeni, Ruggero; Viganò, Dario Edoardo
 (a cura di)
 2006, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Ente dello Spettacolo, Roma.

Subini, Tomaso
 2017, *I cattolici e il cinema religioso in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», a. III, n. 1, gennaio.

CATTOLICESIMO E CINEMA: CRONOLOGIA

Gianluca della Maggiore e Tomaso Subini

1926

7 ottobre, a Milano nasce il Consorzio Utenti Cinematografi Educativi (CUCE). È il primo tentativo di gestione dall'alto dell'esercizio cinematografico cattolico.

1928

Gennaio, in seno al CUCE nasce la «Rivista del Cinematografo», di cui prende la direzione il sacerdote ambrosiano don Carlo Canziani.

23-25 aprile, a seguito del *Primo congresso internazionale cattolico del Cinematografo* a L'Aia, Paesi Bassi, nasce l'Office Catholique International du Cinéma (OCIC).

1929

31 dicembre, lettera enciclica di Pio XI *Divini Illius Magistri*: nel documento sull'educazione giovanile il cinema è inserito nel novero dei «potentissimi mezzi di divulgazione» che «possono riuscire, se ben governati da sani principi, di grande utilità all'istruzione ed educazione».

1930

30 giugno, circolare della Giunta centrale di ACI in cui si affida al Segretariato centrale per la Moralità l'azione moralizzatrice nei confronti del cinema.

31 dicembre, lettera enciclica di Pio XI *Casti Connubii*: vi si denuncia come «la santità del matrimonio» sia «conculcata e messa in derisione» con «rappresentazioni teatrali d'ogni specie, con romanzi, con novelle e racconti ameni, con proiezioni cinematografiche, con discorsi radiofonici».

1932

Settembre, nascono a Roma l'Ente per la Cinematografia Educativa e Religiosa (ECER) e la Lux Christiana, collegati al CUCE. L'ECER ha come compiti principali il mantenimento dei rapporti con l'OCIC e con Istituto internazionale per la cinematografia educativa della Società delle Nazioni;

la Lux Christiana si configura come organo tecnico per la distribuzione di apparecchi cinematografici sonori e il noleggio dei film alle organizzazioni cattoliche.

Dicembre, in seno al Comitato centrale per l'Anno Santo straordinario nasce il Centro di Studi e di produzioni cinematografiche, cui viene affidato il compito di curare la documentazione cinematografica ufficiale del Giubileo straordinario dell'Umana redenzione del 1933-1934.

1933

18 marzo, in Vaticano Pio XI riceve i rappresentanti di CUCE, ECER e Lux Christiana.

1934

Aprile, nella Sala del Concistoro si tiene la prima proiezione di *Jubilaum*, presentato da «L'Osservatore Romano» come «l'unico "film" ufficiale del Giubileo Straordinario» prodotto dal Centro di Studi e di produzioni cinematografiche del Comitato centrale per l'Anno Santo.

27 aprile, lettera del segretario di Stato Eugenio Pacelli ad Abel Brohée, segretario generale dell'OCIC: si invitano i cattolici ad organizzarsi per «un'azione positiva e concertata» per «rendere il cinematografo strumento di sana educazione».

16 dicembre, «L'Osservatore Romano» inaugura una pagina settimanale dedicata al cinema.

1935

Gennaio, su «L'Illustrazione Vaticana», curata dal 1930 dalla redazione de «L'Osservatore Romano», compare la rubrica *La scena e lo schermo* che fino al 1938 pubblicherà approfondimenti su teatro e cinema.

25 marzo, la Segreteria di Stato della Santa Sede invia una lettera circolare a tutte le rappresentanze pontificie lanciando una grande inchiesta internazionale dedicata al cinema e

alla radio per tracciare un quadro sulle azioni messe in atto dai cattolici in questi campi e sugli aspetti politici, sociali ed economici connessi ai due mezzi di comunicazione.

Aprile, nasce il Segretariato centrale per il Cinema di ACI e la «Rivista del Cinematografo» ne diviene organo ufficiale. Dall'unione tra il Segretariato e il Centro di Studi e di produzioni cinematografiche nasce nel corso dell'anno il Centro Cattolico Cinematografico (CCC). Augusto Ciriaci, presidente generale di ACI, assume anche la presidenza del CCC. Segretario generale è nominato Paolo Cassinis, che dal 1932 ricopriva lo stesso ruolo per il Comitato centrale per l'Anno Santo. Si dà avvio alle *Segnalazioni Cinematografiche*, pubblicazione che raccoglie in volume le valutazioni dei film programmati durante l'anno in Italia formulate dalla commissione del CCC.

1936

29 giugno, lettera enciclica *Vigilanti Cura*, indirizzata all'episcopato degli Stati Uniti d'America. Si tratta dell'unica enciclica fino a oggi dedicata interamente al cinema. Nella parte dottrinale si sottolineano l'importanza del cinema come potente strumento d'influsso sul pubblico e la necessità che il cinema diventi strumento di bene; nella parte dispositiva, dedicata alla produzione e al consumo, si indicano le modalità per tutelare la moralità degli spettacoli cinematografici.

3 settembre, alla morte di Augusto Ciriaci, il nuovo presidente di ACI, Lamberto Vignoli, assume la presidenza del CCC.

20 dicembre, esce il primo numero della rivista «Primi piani», supplemento a «L'Illustrazione Vaticana», dedicata interamente a «Cinema, teatro, radio». Nell'editoriale di apertura *Il nostro programma* si afferma: «Il programma principale di *Primi piani* si può riassumere in una sola frase: elevazione morale ed artistica del cinematografo».

1938

Gennaio, la «Rivista del Cinematografo» trasferisce la redazione da Milano a Roma.

1939

Settembre, la Romana Editrice Film (REF) sorta nel 1938 per volontà di don Giacomo Alberione, fondatore della Società San Paolo, presenta il film *Abuna Messias* di Goffredo Alessandrini dedicato alla figura di padre Guglielmo Massaja, missionario in Etiopia tra il 1846 e il 1880. Il film risulta vincitore della Coppa Mussolini alla VII Mostra internazionale del Cinema di Venezia.

Ottobre, Paolo Salviucci diviene segretario generale del CCC. Come assistente ecclesiastico viene nominato don Luigi Civardi, autore nel 1937 del fortunato pamphlet *Il cinematografo e i cattolici*, Anonima Romana Cattolica Editrice.

1941

Aprile, esce il volume collettaneo *Il volto del cinema* edito dalla AVE, casa editrice di ACI. Vi si trovano saggi di Diego

Fabbri, Gastone Canessa, Enrico Basari, Renato May, Giorgio Chili, Mario Meneghini, Benigno Zaccagnini, Andrea Lazzarini, Antonio Covi. Le *Conclusioni* di Luigi Gedda possono essere considerate una sorta di manifesto programmatico della nuova politica cinematografica cattolica.

Settembre, alla IX Mostra internazionale del Cinema di Venezia viene presentato il film tedesco *Ich klage an!* [*Io accuso!*] sul tema dell'eutanasia a cui viene assegnata la Coppa della Biennale. L'obiettivo propagandistico del Terzo Reich è supportare il programma *Aktion T4*, propedeutico alla soluzione della questione ebraica. Il dibattito sul film mette in evidenza i contrasti del mondo cattolico non solo verso il nazismo, ma anche verso l'uso politico del cinema, testimoniati dalle divergenti posizioni della «Rivista del Cinematografo», conciliante, e de «L'Osservatore Romano», molto critica.

Novembre, dopo la morte del presidente di ACI Lamberto Vignoli, Luigi Gedda diviene amministratore fiduciario del CCC. Diego Fabbri è nominato segretario generale in sostituzione di Paolo Salviucci.

Dicembre, comincia la lavorazione di *Pastor Angelicus*, prodotto dal CCC in stretto raccordo con le autorità fasciste. Il documentario, di tono apologetico, celebra Pio XII in occasione del venticinquesimo anniversario del suo giubileo episcopale, ricostruendone la vita, analizzando la giornata di lavoro del pontefice e presentandolo come l'unica autorità *super partes* a cui rivolgersi per assicurare la pace e l'ordine a un mondo dilaniato dal conflitto. Gedda nell'articolo *Pensiamoci* sulla «Rivista del Cinematografo» lancia contestualmente una sorta di proclama per il risanamento attivo del cinema da parte dei cattolici: «Il cinema come vero, grande mezzo di apostolato non sarà realizzato se non quando disporremo di una nostra produzione».

1942

Maggio, Luigi Gedda è nominato presidente del CCC.

Luglio, il mensile «Cinema» diretto da Vittorio Mussolini, figlio del duce, esce con una copertina interamente dedicata a Pio XII per celebrare la lavorazione di *Pastor Angelicus*. La presenza del pontefice sulla copertina di una rivista sulla quale solitamente campeggiano le star del grande schermo spiace però alle autorità vaticane: vengono inviati degli incaricati ad acquistare tutti i numeri della rivista nelle edicole di Roma, allo scopo di ritrarle dalla circolazione.

Settembre, Luigi Gedda assume la direzione della «Rivista del Cinematografo» sostituendo Carlo Canziani, alla guida della rivista dalla sua fondazione nel 1928.

Novembre, lettera collettiva dell'episcopato piemontese tesa a stigmatizzare «l'opera distruggitrice di ogni senso morale» operata dal cinema, tale da insidiare la vita sociale nei suoi principi di «giustizia, di bontà, di carità e soprattutto di

onestà». È uno degli esempi più significativi delle numerose lettere pastorali dell'episcopato italiano che negli anni del conflitto mondiale puntano l'attenzione verso il cinema, considerato tra i principali veicoli di «immoralità» che avevano condotto al «castigo divino» della guerra.

Dicembre, nelle sale italiane esce *Pastor Angelicus*.

1943

Primi mesi dell'anno, Luigi Gedda redige un documento programmatico in vista della costituzione di una casa cinematografica cattolica che dovrebbe impegnarsi a produrre «tutti quei soggetti che, pur sembrando di carattere profano e lanciati sotto un'etichetta non ufficialmente cattolica, [fossero] invece permeati di sentimenti cristiani e [arrivassero] anche in quegli ambienti che sono normalmente chiusi al benefico richiamo della Chiesa cattolica». È il tentativo (carico di contraddizioni) di andare oltre il modello rappresentato da *Jubilaum* e *Pastor Angelicus*.

Gennaio, le autorità fasciste bloccano la circolazione di *Pastor Angelicus* per le inopportune tendenze pacifiste di cui il film farebbe mostra.

Marzo, Pio XII in un discorso ai parroci e ai quaresimalisti di Roma parla del cinema come «nuova chiesa dell'uomo moderno» attaccandolo come principale protagonista del «processo di trasformazione laica» al quale il centro della cattolicità era stato «sistematicamente sottoposto» in tempi recenti.

11 agosto, in una lettera a Pietro Badoglio, Gedda propone il CCC come ente in grado di suggerire le persone cui, a guerra terminata, «affidare le mansioni direttive della Cinematografica Nazionale (Luce, Cinecittà, ENIC, Cines, ecc.)».

1944

30 luglio, Luigi Gedda e Luigi Civardi redigono un documento in vista della «costituzione di una società controllata dal CCC». Si afferma che è «giunta l'ora di prendere in mano l'iniziativa, promovendo [...] una Società, che abbia tutti i requisiti per corrispondere alle legittime esigenze dell'apostolato cattolico».

20 settembre, è costituita la Cooperativa cinematografica Lux Mundi presieduta da Vittorino Veronese, segretario centrale della «Sezione laureati» di ACI. La Cooperativa nasce allo scopo di assicurare alla DC «una efficace cooperazione ai suoi fini nella cinematografia e negli spettacoli». L'attività della Lux Mundi entrerà presto in rotta di collisione con le attività promosse dal CCC.

20 dicembre, è costituita ufficialmente la società cinematografica Orbis Film, controllata dal CCC. Nell'atto costitutivo Luigi Gedda, Diego Fabbri e Salvo D'Angelo figurano come cofondatori; il campo d'azione è così enucleato: «la produzione, anche in partecipazione con

altre Società ed Imprese, di film a contenuto e carattere di sana moralità nonché di documentari e cortometraggi; l'impianto, l'acquisto, l'affitto e l'esercizio di stabilimenti di posa; la distribuzione e il noleggio di film, documenti e cortometraggi in Italia, nelle Colonie e all'Estero; l'acquisto di film esteri e scambi relativi; l'impianto e la gestione di sale di proiezione».

21 dicembre, proiezione per le gerarchie ecclesiastiche del film *La porta del cielo* diretto da Vittorio De Sica e prodotto dalla Orbis Film. Nello stesso giorno monsignor Ferdinando Prosperini, già direttore del Segretariato centrale per la Moralità di ACI, viene nominato nuovo assistente ecclesiastico del CCC, in sostituzione di Luigi Civardi. L'incarico di Prosperini viene esteso al Segretariato dello Spettacolo che riunisce CCC, Centro Cattolico Radiofonico (CCR) e Centro Cattolico Teatrale (CCT).

1945

14 luglio, Pio XII dà udienza ai membri del Motion Picture Executive Committee of Hollywood, tra i quali vi sono i dirigenti della Paramount e della Universal. Nel suo discorso papa Pacelli sottolinea il rilevante problema della responsabilità sociale nell'ambito dei media.

Novembre, il domenicano padre Félix André Morlion costituisce a Roma l'Istituto internazionale Pro Deo (poi Università internazionale degli Studi sociali) con l'obiettivo di formare nuovi quadri dirigenti cattolici specializzati nelle «scienze e tecniche sociali moderne, in modo da poter superare la minaccia del materialismo organizzato». Nel suo seno nasce l'Istituto superiore di Scienze dell'Opinione pubblica con specializzazioni in giornalismo, cinematografia, radio e televisione, pubblicità e pubbliche relazioni.

1946

Primi mesi dell'anno, si costituisce l'Organizzazione culturale cattolica Universalialia: comprende una società di produzione cinematografica, una rivista d'arte e poesia e un circolo culturale. Presidente dell'organizzazione è il conte Giuseppe Dalla Torre, direttore de «L'Osservatore Romano».

Febbraio-aprile, escono nelle sale italiane *Il testimone* diretto da Pietro Germi e *Un giorno nella vita* diretto da Alessandro Blasetti, lungometraggi prodotti dalla Orbis Film.

Luglio esce il primo numero de «Il Corriere di Universalialia», rivista ufficiale dell'Organizzazione culturale cattolica Universalialia.

11 dicembre, viene costituita ufficialmente la società cinematografica Universalialia. Nell'atto costitutivo si afferma che «oggetto della Società è l'esercizio della produzione, l'importazione ed esportazione di Films e di ogni altra attività direttamente o indirettamente connessa all'oggetto sociale». Direttore della società è Salvo D'Angelo.

1947

13 marzo, la Commissione episcopale di ACI approva l'ordinamento provvisorio dell'Ente dello Spettacolo, denominazione assunta dal Segretariato dello Spettacolo, l'istituzione che riuniva CCC, CCR e CCT. Nel regolamento si afferma che l'Ente «rappresenta l'organo tecnico specializzato dell'ACI per tutto ciò che ha riferimento con le arti dello spettacolo e con l'apostolato negli ambienti ad esso pertinenti». La presidenza è affidata a Luigi Gedda.

4 giugno, Giulio Andreotti è nominato sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con delega allo Spettacolo, nell'ambito del IV governo De Gasperi. È l'inizio di un decennio di gestione monopolistica da parte dei cattolici delle istituzioni cinematografiche italiane. Con «provvedimento riservatissimo» il sottosegretario autorizza subito la partecipazione di due rappresentanti (laici) del CCC alle commissioni di censura amministrativa.

1948

7 gennaio, monsignor Albino Galletto viene nominato assistente ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo in sostituzione di Ferdinando Prosperini (in rotta con Gedda).

20 gennaio, Pio XII istituisce la Pontificia commissione per la Cinematografia didattica e religiosa, presieduta da monsignor Martin John O'Connor. Il 17 settembre la Segreteria di Stato ne approva lo statuto: è costituita «per l'esame delle opere cinematografiche destinate alla maggiore e migliore conoscenza della dottrina cristiana e agli insegnamenti della Chiesa cattolica». Alla nuova istituzione è affidata la gestione del cinema a livello internazionale.

15 febbraio, presso il Palazzo Altemps di Roma, Luigi Gedda organizza l'anteprima pubblica di *Guerra alla guerra*, ultimo documentario a lungometraggio prodotto dalla Orbis. L'iniziativa è pensata come l'evento d'esordio del Comitato Civico Nazionale (CCN) in vista delle elezioni del 18 aprile. Il film è utilizzato (insieme a una riedizione aggiornata di *Pastor Angelicus*) come strumento di propaganda politica dalle missioni sociali dei carri-cinema organizzate dal CCN. Gedda in vista del 18 aprile organizza un ufficio psicologico del CCN che ha l'incarico di sviluppare una campagna antiastensionista e anticomunista anche attraverso l'utilizzo del cinema.

Giugno, su «Bianco e Nero» Morlion pubblica *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico*, testo teorico che sottende l'intera sua opera di sfruttamento del neorealismo per scopi propagandistici.

Agosto, Morlion è inserito da Andreotti nella giuria per i film in concorso alla IX Mostra internazionale del Cinema di Venezia presieduta da Luigi Chiarini. Ottiene «dopo una dura lotta» di limitare al piano formale il significato del premio assegnato al comunista Visconti per il film *La terra trema*.

Novembre, su «L'ora dell'azione» organo di stampa del Centro Informazioni Pro Deo (CIP), nato il 15 aprile 1947, si inaugura una rubrica fissa sul cinema redatta in stretta collaborazione con la specializzazione cinematografica dell'Università internazionale Pro Deo di Roma, con l'Ufficio DOCIP (Documentation Cinématographique de la Presse) di Bruxelles e con il CCC.

1949

20 febbraio, comizio in piazza del Popolo a Roma del *Comitato per la Difesa del cinema italiano* (ovvero del neorealismo). Con il comitato si schiera (strumentalmente) anche Morlion.

3 marzo, esce nelle sale *Fabiola* di Alessandro Blasetti, settimo film prodotto da Universalia. Le gerarchie cattoliche criticano il film per alcune immagini licenziose: esso viene classificato dalla Commissione di revisione del CCC per "adulti con riserva". Morlion è costretto a ritrattare la recensione positiva inizialmente stesa. La vicenda è emblematica dei rapporti sempre più tesi tra Universalia e CCC.

18 maggio, è redatto a Roma l'atto costitutivo dell'Associazione Cattolica Esercenti Cinema (ACEC), promossa dal CCC e aderente all'ACI. L'ACEC nasce con lo scopo di coordinare le sale cattoliche offrendo assistenza tecnica, pratica, legale, amministrativa e fiscale, e porta a compimento il progetto di accentramento e controllo dall'alto dell'esercizio cattolico.

9 luglio, il sostituto alla Segreteria di Stato monsignor Giovanni Battista Montini indirizza una lettera al presidente dell'OCIC nella quale si trova la prima indicazione sul valore normativo delle qualifiche morali dei film, date «autoritativamente dai centri nazionali». Ciò significa che assistere a un film segnalato come immorale dai centri nazionali (il CCC per l'Italia) significa commettere un grave peccato.

Settembre, alla X Mostra internazionale del Cinema di Venezia viene presentato il film *Cielo sulla palude* di Augusto Genina, dedicato a Maria Goretti, poi canonizzata da Pio XII il 24 giugno 1950. Il film, molto apprezzato da Andreotti, riceve il premio della Presidenza del Consiglio ma non riscuote gli apprezzamenti sperati nelle alte sfere vaticane.

29 dicembre, viene varata la legge n. 958, più nota come "Legge Andreotti": tra le altre cose scorpora il conteggio delle "licenze parrocchiali" dal numero complessivo delle sale, favorendone in modo determinante la proliferazione.

Nel corso dell'anno, Morlion dà vita al movimento dei cineforum: una serie di articoli su «L'ora dell'azione» ne definisce metodo e strategie.

1950

26 agosto, alla XI Mostra internazionale del Cinema di Venezia vengono presentati *Stromboli (Terra di Dio)* e *Francesco giullare di Dio* di Roberto Rossellini. Alla realizzazione del

primo partecipa Morlion, ispiratore del tema religioso del film. Al secondo partecipano lo stesso Morlion e il francescano Antonio Lisandrini. In seguito alla negativa accoglienza veneziana anche da parte cattolica, Morlion rimette personalmente mano a *Stromboli (Terra di Dio)* girando e aggiungendo nuove inquadrature (Rossellini consenziente). Anche il film su san Francesco suscita focolai di polemiche durante e dopo la lavorazione, ai vertici come alla base del mondo cattolico. Le critiche verso la condotta morale di Rossellini, accusato per la sua relazione con Ingrid Bergman, si assommano al rifiuto categorico del film da parte della Famiglia francescana in Italia come all'estero. Nel complesso, il progetto di rifondare il neorealismo innestandovi contenuti cristiani risulta un clamoroso fallimento.

1952

1 gennaio, è approvato dalla Segreteria di Stato il nuovo statuto della Pontificia commissione per la Cinematografia. Viene definita come «organo della Santa Sede per lo studio dei problemi cinematografici che hanno attinenza con la fede e con la morale». Si chiarisce che non compete a essa emettere giudizi sui film.

Febbraio, su «Libertas», quindicinale della DC, Giulio Andreotti pubblica l'articolo *Piaghe sociali e necessità di redenzione*, nel quale critica il film *Umberto D.* di Vittorio De Sica: si accusa il regista di «aver reso un pessimo servizio alla Patria» inducendo il «mondo [...] a ritenere che quella di *Umberto D.* è l'Italia della metà del secolo ventesimo».

18 marzo, esce nelle sale italiane *Don Camillo* di Julien Duvivier, emblema di un cinema improntato ai valori cristiani e capace nel contempo di intrattenere e divertire, sostenuto sia dai cattolici operanti nelle istituzioni ecclesiastiche (che lo considerano addirittura un "film a carattere religioso") sia da quelli operanti nelle istituzioni dello Stato (che lo considerano un film politicamente utile). Al contrario rappresenta un modello negativo per i cattolici dissidenti, che non mancano occasione per smascherarne l'appartenenza al genere della commedia, sottolineando la distanza tra il film e il suo referente religioso: «Don Camillo non è prete come Peppone non è comunista. So per mestiere cosa vuol dire fare il parroco di campagna» (Primo Mazzolari).

Giugno, in una intervista su «Cinema» il servita Camillo De Piaz afferma, alludendo all'intervento di Andreotti su «Libertas»: «I famosi "panni sporchi"? per me vederli andare all'aria è un vero e proprio godimento. Tanto più che i panni sporchi non hanno patria». Andreotti segnala l'avventata intervista alla Segreteria di Stato vaticana che a sua volta contatta le gerarchie dell'Ordine dei Servi di Maria. L'accusa mossa a De Piaz è di essersi compromesso con ambienti comunisti. L'effetto concreto è l'allontanamento di De Piaz dall'attività cinematografica e la chiusura del cineforum animato dal servita (in collaborazione con Nazareno Fabbretti e Morando Morandini) presso la corsia dei Servi, luogo di ritrovo dei cattolici dissidenti impegnati nell'apostolato cinematografico.

1953

11 maggio, l'istruzione della Sacra congregazione dei Religiosi definisce le direttive alle quali i superiori e le superiori generali degli istituti religiosi devono attenersi per svolgere apostolato per mezzo del cinema. L'1 giugno la Pontificia commissione per la Cinematografia indirizza una parallela lettera ai vescovi avente come oggetto: la creazione di una coscienza cristiana degli spettatori, la valutazione morale dei film, la programmazione e la vigilanza delle sale cinematografiche parrocchiali che sono da questo momento obbligate a iscriversi all'ACEC.

Giugno, si tiene a Roma il *Primo convegno nazionale del Cineforum italiano*, dal quale ha origine l'Associazione italiana dei Circoli cineforum.

20-24 luglio, a Badia Fiesolana si tiene il *Primo corso nazionale per il clero sui problemi morali dello spettacolo* che consacra il metodo del cineforum, auspicandone una capillare diffusione.

17 agosto, Andreotti, pur confermato sottosegretario nel governo Pella, cede lo Spettacolo, suo malgrado, a Teodoro Bubbio. I diari di Andreotti spiegano bene il motivo: «attacco fatto da Scalfaro ieri in Direttivo secondo cui io non dovrei più occuparmi di spettacolo, essendo inidoneo a infrenarne le immoralità». E sarà proprio Oscar Luigi Scalfaro, dopo la parentesi in cui il settore è affidato a Bubbio e poi a Giuseppe Ermini, ad assumersi la responsabilità dello Spettacolo. Il passaggio della Direzione generale del Cinema da Andreotti a Scalfaro rappresenta la risposta politica dell'ala moralista della DC alla presa di coscienza che gravi cambiamenti sono in corso nella società italiana e che il cinema vi sta giocando un ruolo di primordine.

Nel corso dell'anno, don Giuseppe Gaffuri dà vita a Milano al Centro Studi Cinematografici (CSC), organo di diretta emanazione dell'Ente dello Spettacolo (costituito ufficialmente nel 1957 e giuridicamente riconosciuto il 7 dicembre 1961), creato con lo scopo di assumersi l'onere di organizzare e inquadrare i circoli di cultura cinematografica.

1954

16 dicembre, è approvato dalla Segreteria di Stato il nuovo statuto della Pontificia commissione per la Cinematografia, la radio e la televisione. Si estendono le competenze della Pontificia commissione per la Cinematografia agli altri due mezzi di comunicazione, con la finalità di seguire gli orientamenti dottrinali e gli atteggiamenti pratici della produzione di film e delle trasmissioni radiofoniche e televisive, di indirizzare l'attività dei cattolici e di promuovere l'attuazione delle norme direttive emanate dalla Suprema autorità ecclesiastica.

1955

18 maggio, il CCC pubblica un primo elenco di film considerati "a carattere religioso". La lista ha origine dalle

disposizioni di legge contenute nella circolare della Direzione generale dello Spettacolo del 23 maggio 1950 sulle sale parrocchiali. La normativa ritiene infatti la sala parrocchiale istituzionalmente votata alla proiezione del film religioso, al punto da consentirle la deroga alle limitazioni che la legge le impone per differenziarla dalla sala industriale ogniqualvolta ne programma uno. La facoltà di stabilire cosa si dovesse intendere per "film religioso" è lasciata alle sale parrocchiali, che sono libere di muoversi con discrezionalità, fino a quando, a metà decennio, vengono costrette a ufficializzare la loro lista di film religiosi.

21 giugno e 28 ottobre, Pio XII rivolge i due *Discorsi sul film ideale* ai rappresentanti dell'industria cinematografica italiana all'assemblea dell'Unione internazionale degli Esercenti di cinema e della Federazione internazionale dei distributori di film. Dopo la *Vigilanti Cura* i due discorsi rappresentano la più ampia e sistematica trattazione del Magistero sul cinema. Nel primo discorso, dopo una premessa sull'importanza dell'arte cinematografica si delineano i caratteri del film ideale considerato in rapporto allo spettatore; nel secondo discorso, invece, il film ideale è considerato in relazione all'oggetto, ossia al suo contenuto (film d'insegnamento, film d'azione, film d'argomento religioso, film che dà rappresentazione al male) e nella sua relazione con la comunità (la famiglia, lo Stato, la Chiesa).

1956

14-21 luglio, al passo della Mendola si tiene il *Primo corso nazionale per dirigenti di dibattiti cinematografici*, presso il Centro di cultura Maria Immacolata dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Giuseppe Gaffuri diviene la personalità di riferimento per il movimento dei cineforum a scapito di Morlion, che perde progressivamente rilevanza sulla scena della politica cinematografica cattolica.

Agosto, Floris Luigi Ammannati, uomo di ACI e dirigente ACEC, è nominato alla direzione della Mostra internazionale del Cinema di Venezia.

1957

Gennaio, la rivista «Lecture», edita dai gesuiti del Centro culturale San Fedele di Milano, inizia a dedicare una rubrica fissa al cinema e alla televisione curata da padre Nazareno Taddei.

12 maggio, Pio XII indirizza un discorso ai rappresentanti della società Universal Film, invitandoli a «bonificare il mondo del cinema», perché vi si possa trovare «un sano divertimento ed un incremento culturale».

8 settembre, Pio XII promulga la lettera enciclica *Miranda Prorsus* con la quale si giunge a una sintesi del magistero pontificio sulla disciplina del cinema. Il cinema, con un richiamo esplicito alla trattazione del film ideale, viene inserito all'interno dell'argomento più generale delle «meravigliose invenzioni tecniche» rappresentate dalla radio e dalla televisione.

1958

Luglio, il socialdemocratico Egidio Ariosto è nominato sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con delega allo Spettacolo nell'ambito del II governo Fanfani. I cattolici perdono il controllo assoluto sullo spettacolo di cui avevano goduto fin dalla nomina di Andreotti nel giugno 1947.

1959

22 febbraio, Giovanni XXIII promulga il motu proprio *Boni pastoris*. Sulla scia degli interventi di Pio XII deplora i danni che possono essere arrecati dagli strumenti audiovisivi e sollecita l'episcopato all'opera di vigilanza. Nella seconda parte si definiscono natura e scopi della Pontificia commissione per la Cinematografia, la radio e la televisione.

16 novembre, Giovanni XXIII istituisce la Filmoteca vaticana allo scopo di «raccolgere e conservare film e registrazioni delle riprese televisive che hanno attinenza alla vita della Chiesa».

1960

31 gennaio, presso il Centro culturale San Fedele di Milano si svolge un'anteprima de *La dolce vita* di Federico Fellini: il film è accolto dai gesuiti milanesi con un giudizio unanimemente positivo. È l'innesco di una feroce polemica che attraversa il mondo cattolico e assume anche colori politici. Con il numero dell'8-9 febbraio «L'Osservatore Romano» inaugura una serie di filippiche all'indirizzo del film. In difesa de *La dolce vita* si pronunciano Mario Verdone su «Il Quotidiano» e Gian Luigi Rondi su «Il Tempo», spaccando in due il fronte della critica cattolica. Il 22 marzo il cardinale di Milano Giovanni Battista Montini scrive a padre Alberto Bassan, superiore della comunità di San Fedele, pretendendo una ritrattazione della recensione al film pubblicata sulla rivista «Lecture» e firmata da Nazareno Taddei, nella quale *La dolce vita* è definito «sostanzialmente cristiano». Un saggio di padre Enrico Baragli pubblicato in due parti su «La Civiltà Cattolica» nel mese di settembre chiude lo scandalo spostando la discussione su un piano dottrinale e definendo la morale de *La dolce vita* «tutta religiosamente ambigua».

Aprile, Ildo Avetta sostituisce Luigi Gedda alla direzione della «Rivista del Cinematografo», Angelo Lodigiani viene nominato redattore capo in sostituzione di Emilio Lonero, promosso direttore della Mostra internazionale del Cinema di Venezia.

Agosto, si svolge una delle edizioni più criticate della Mostra internazionale del Cinema di Venezia. Il direttore Emilio Lonero (proveniente dal CCC e chiamato a sostituire il più moderato Ammannati) riesce a evitare che il Leone d'oro sia assegnato a *Rocco e i suoi fratelli* ma è travolto da un dissenso crescente che ne suggerirà la sostituzione.

1 ottobre, don Francesco Angelicchio è nominato consulente ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo in sostituzione di Albino Galletto, nominato membro del Segretariato della Stampa e dello spettacolo per la preparazione del Concilio ecumenico Vaticano II.

1961

29 giugno, Giovanni XXIII indirizza la lettera *Nostra Patris* a Martin John O'Connor, presidente della Pontificia commissione per la Cinematografia, la radio e la televisione, in occasione del XXV anniversario della *Vigilanti Cura*.

Nel corso dell'anno, Mario Apollonio fonda a Bergamo presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano una Scuola superiore di Giornalismo e di mezzi audiovisivi (che diverrà poi Alta scuola delle Comunicazioni sociali). Il comparto del cinema è affidato a Nazareno Taddei, sul quale tuttavia pendono ancora pesanti sanzioni, derivate dalla sua difesa de *La dolce vita*, che costringono il gesuita a insegnare in incognito.

1962

21 aprile, la nuova legge (n. 161) sulla censura, in adeguamento al dettato costituzionale rimasto fino ad allora inascoltato, riduce significativamente i poteri della censura amministrativa, depotenziando l'azione dei cattolici: le commissioni di censura possono dare parere contrario alla proiezione in pubblico di un film «esclusivamente» ove ravvisino «offesa al buon costume», sulla base di quanto indicato dall'ultimo comma dell'art. 21 della Costituzione.

1963

7 marzo, Pier Paolo Pasolini è condannato a 4 mesi di carcere per aver vilipeso la religione dello Stato scrivendo e girando il film *La ricotta*.

4 dicembre, viene promulgato il decreto *Inter Mirifica*. Il documento del Concilio Vaticano II sugli strumenti della comunicazione sociale è tuttavia quello con il maggior numero di *non placet* alla votazione conclusiva (1598 voti a favore, 503 contrari e 11 astenuti).

Nel corso dell'anno, si verifica il passaggio dell'Ente dello Spettacolo dall'ACI alla Conferenza Episcopale Italiana (CEI). Su proposta della Commissione per le Attività ricreative della CEI viene istituito un Ufficio nazionale presso la CEI cui far dipendere l'Ente dello Spettacolo. L'azione di forza condotta dal cardinale Giuseppe Siri (contro il volere dell'Ente stesso e nonostante i dubbi sollevati, tra gli altri, da Albino Galletto) porta a compimento il processo di clericalizzazione delle istituzioni cinematografiche cattoliche.

1964

2 aprile, Paolo VI con il motu proprio *In Fructibus Multis* estende l'autorità e le competenze della Pontificia commissione per le Comunicazioni sociali, esaudendo così il voto dei Padri conciliari.

4 settembre, alla XXV Mostra internazionale del Cinema di Venezia viene presentato *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini. Il film è dedicato «alla cara, lieta e familiare memoria di Giovanni XXIII». Pasolini ha steso la sceneggiatura del film avvalendosi della consulenza della Pro Civitate Christiana di Assisi.

1967

1 maggio, Paolo VI pronuncia il messaggio per la prima Giornata delle Comunicazioni sociali. Il messaggio, dal titolo *I mezzi di comunicazione sociale*, richiama l'attenzione di tutti gli uomini di buona volontà sul mondo della comunicazione sociale, invitando ad apprezzarne valori e possibilità e insieme esortando a non ignorare i pericoli che da essi possono derivare quando non vengono utilizzati con responsabilità.

1968

Gennaio, nella «Rivista del Cinematografo» alla figura del redattore capo, ricoperta dal 1960 da Angelo Lodigiani, si sostituisce un comitato di redazione composto da Italo Moscati, Ludovico Alessandrini, Vando Baghi, Giacomo Gambetti, Ernesto G. Laura, Enzo Natta, Luigi Satta, Claudio Sorgi.

18 settembre, a poche settimane della promulgazione della lettera enciclica *Humanae Vitae* nella quale Paolo VI condanna con risolutezza i metodi contraccettivi, il pontefice si dispiace pubblicamente per l'assegnazione del premio dell'OCIC al film *Teorema* di Pier Paolo Pasolini, reo di aver accostato il tema del sacro al tema del sesso.

1970

24 luglio, la Federazione Italiana Cineforum (FIC) si spacca in due tronconi. Dalla scissione nasce il CINIT, "Cineforum Italiano", che non si riconosce nella virata a sinistra data alla FIC dal nuovo presidente Giacomo Zambetti.

1971

23 maggio, la Pontificia commissione per le Comunicazioni sociali promulga l'istruzione pastorale *Communio et progressio* «per l'applicazione del Decreto del Concilio Ecumenico Vaticano II sugli strumenti della comunicazione sociale redatta per ordine dello stesso Concilio».

TAVOLA DELLE SIGLE

ACEC: Associazione Cattolica Esercenti Cinema

ACI: Azione Cattolica Italiana

AVE: Anonima Veritas Editrice

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

CCN: Comitato Civico Nazionale

CCR: Centro Cattolico Radiofonico

CCT: Centro Cattolico Teatrale

CEI: Conferenza Episcopale Italiana

CINIT: Cineforum Italiano

CIP: Centro Informazioni Pro Deo

CSC: Centro Studi Cinematografici

CUCE: Consorzio Utenti Cinematografi Educativi

DC: Democrazia Cristiana

DOCIP: Documentation Cinématographique de la Presse

ECER: Ente per la Cinematografia Educativa e Religiosa

ENIC: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche

FIC: Federazione Italiana Cineforum

OCIC: Office Catholique International du Cinéma

REF: Romana Editrice Film

GUARDANDO ALL'AMERICA: PASTOR ANGELICUS (1942) E LA MATRICE DEL DOCUMENTARIO ITALIANO DI PRODUZIONE CATTOLICA

Cristina Formenti

Il saggio mette a confronto il film *Pastor Angelicus* (1942) con due pellicole della serie *The March of Time*: il cinegiornale *The Vatican of Pius XII* (1940) e il lungometraggio documentario *The Story of the Vatican* (1941). Si dimostra così come, al fine di ottenere un prodotto capace di risultare d'interesse per un pubblico trasversale e internazionale, il Centro Cattolico Cinematografico (CCC) abbia preso a modello per il proprio film le due pellicole statunitensi, fatto che valida l'idea per cui con questo documentario si volesse accreditare il papa come leader della pace a livello planetario.

The essay compares the film "Pastor Angelicus" (1942) with the newsreel from "The March of Time" series "The Vatican of Pius XII" (1940) as well as the documentary "The Story of the Vatican" (Jean Pages, 1941). This comparison reveals their proximity, and thus signals the Centro cattolico cinematografico's desire to produce a film that would appeal to a wide and transnational audience. This specific wish attests to the notion that the Vatican intended "Pastor Angelicus" as a means to appoint Pius XII as a leader of world peace.

Su sollecitazione di Luigi Gedda, che ritiene sia giunto il momento di iniziare a sviluppare «un cinema non semplicemente cattolico, ma dei cattolici»¹, nel dicembre 1941, cogliendo l'occasione dell'imminente giubileo episcopale di Pio XII, il CCC decide di intraprendere la strada della produzione diretta di un documentario di lungometraggio sulla vita del papa. Nasce così *Pastor Angelicus* (1942), film che idealmente si vuole sia senza autore², tant'è che nei titoli di testa non sono indicati i nomi di quanti hanno partecipato alla sua creazione, bensì ci si limita a presentarlo come «realizzato dal Centro Cattolico Cinematografico». A spiegare bene le ragioni di questa scelta è Remo Branca in un articolo apparso su «L'Osservatore Romano» nel dicembre del 1942, a ridosso dell'uscita della pellicola nelle sale italiane. Il critico scrive:

¹ Lonero, Anziano, 2004: 52.

² Nella parte introduttiva del soggetto del film si legge: «[...] per quanto si riferisce a quelli che vi hanno collaborato nei riguardi del soggetto, della sceneggiatura, della regia, del montaggio, etc. è da preferirsi l'anonimato sotto l'unica sigla del Centro Cattolico Cinematografico» (Soggetto del film *Pastor Angelicus*, [s.d.], Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 2, fascicolo 6 [DB: ISACEM 360]).

Nel cinema comune il soggetto, lo sceneggiatore e il regista fanno le opere cinematografiche a propria immagine e somiglianza, qui invece è la Chiesa che si deve riconoscere nella sua realtà d'ogni giorno, nei suoi simboli e nei suoi riti; qui anche il genio del cinema dovrebbe piegarsi alle esigenze tutte interiori del santo magistero romano [...]. È questo il motivo per cui *Pastor Angelicus* non ha autore, perché non ha espresso alcuna visione personale, né appare come un film scritto con la grammatica e la sintassi di questo o quel regista.³

Tuttavia, nei materiali paratestuali che precedono e accompagnano l'uscita del film ne viene esplicitamente attribuita la regia a Romolo Marcellini. Per esempio, in un numero interamente dedicato a *Pastor Angelicus* della rivista dell'ENIC – società che si occupa della sua distribuzione – si racconta riguardo a questo lungometraggio: «Terminato il “trattamento” [...] Romolo Marcellini, il valoroso giovane tanto solidamente affermatosi nel campo dei documentari e dei corto-metraggi, ha preso in pugno le redini della regia»⁴. E Marcellini viene indicato quale regista della pellicola anche nella richiesta per il visto censura del film⁵. Se, a dispetto delle intenzioni originarie, un autore viene specificato, è poco verosimile che lo si debba a un ripensamento del CCC circa lo svincolare la pellicola dal nome di uno specifico regista, poiché se questo fosse stato il caso si sarebbe indicato il nome di Marcellini anche nei titoli di testa. È più plausibile invece che a determinare tale scelta sia la volontà di assicurarsi che *Pastor Angelicus* trovi effettivamente una distribuzione nelle sale. Sebbene, infatti, ufficialmente questo documentario avrebbe il solo obiettivo di «divulgare la conoscenza della vita del Pontefice e della sua missione, con particolare riferimento all'opera presente»⁶, in concreto è «un vero e proprio manifesto politico: un segno pubblico di modifica delle alleanze e un tentativo di sostituire, all'immagine mussoliniana ormai vacillante, quella del Pontefice, al di sopra delle parti, capace di accogliere, in un abbraccio ecumenico, tutti i propri figli, offrendo loro una parola di pace e un gesto di conforto»⁷. In altre parole, si tratta di un film che presenta Pio XII come un leader alternativo a Mussolini⁸. Affinché possa ottenere il nulla osta alla proiezione nelle sale italiane, *Pastor Angelicus* non deve però essere percepito come potenzialmente pericoloso negli ambienti fascisti. In quest'ottica l'impiego dei suoi paratesti per legarlo al nome di un cineasta di regime che, avendo lavorato in precedenza principalmente per l'Istituto Luce⁹, agli occhi del duce risulta essere una figura “amica” assume chiaramente i connotati di un'operazione dettata proprio dal desiderio di far sì che il documentario passi indenne attraverso le maglie della censura. L'indicazione di un coinvolgimento

³ Branca, 1942: 4.

⁴ [s.n.], 1942a: 10. Ringrazio Gian Piero Brunetta per aver condiviso con me questo numero della rivista. Circa l'attribuzione della regia del film a Marcellini nei materiali paratestuali cfr. ad esempio anche L., 1942: 359; D.F., 1942: 2; [s.n.], 1942c: 27; A.V., 1943: 3.

⁵ Cfr. nulla osta del 17 dicembre 1942, conservato presso il ministero per i Beni e le Attività Culturali di Roma, Direzione generale per il cinema, fascicolo 3123.

⁶ DB: ISACEM 360.

⁷ Brunetta, 1982: 99.

⁸ Cfr. Subini, 2016: 22.

⁹ Per una trattazione dell'attività di Marcellini precedente al suo coinvolgimento in *Pastor Angelicus* cfr. Cori, 2009: 14-66.

di Marcellini nel progetto può essere pertanto letta come parte di una più ampia strategia volta ad assicurarsi che *Pastor Angelicus* riesca a trovare diffusione sui principali schermi del territorio nazionale. E, in un certo qual modo, tale tattica si dimostra vincente, se si considera che il regime si rende conto della “pericolosità” di questa pellicola solo dopo la sua uscita nelle sale¹⁰. Nel dicembre del 1942 *Pastor Angelicus* ottiene infatti il visto censura e viene distribuito nei cinema italiani¹¹, dove però continuerà a venir proiettato solo fino all’8 gennaio 1943, data in cui la sua circolazione viene bloccata dalle autorità fasciste proprio a causa delle inopportune tendenze pacifiste di cui a detta loro farebbe mostra. A render noto come questa sia la ragione del suo improvviso ritiro dalle sale è la stampa statunitense, che dedica ampio spazio alla vicenda. In particolare, sulla prima pagina del «Des Moines Tribune» il giornalista Paul Ghall riporta:

Pastor Angelicus [...] has been withdrawn from the Italian screen [sic] after only a few performances. [...] The reason for it was described in a Rome dispatch to the Basler Nachrichten as “not quite clear.” The film, wrote the correspondent, did not quite come up to first expectations. In various circles, for various reasons, it caused a “certain displeasure.” After suggesting that strict Catholics perhaps might have been offended by the pomp and pageantry that the pope’s court disclosed, the film correspondent then gets to the obvious roots of the matter. Fascists circles see a “certain pacifist tendency” in the film, he writes, and therefore do not regard it as particularly timely.¹²

Tuttavia, ai fini del presente saggio, ciò per cui risultano interessanti gli articoli apparsi sui quotidiani americani in occasione dell’interruzione della circolazione di *Pastor Angelicus* nei cinema italiani non è tanto il fatto che forniscano un’ulteriore conferma della natura politica di questa pellicola, quanto che rivelino come fin da subito vi sia da parte del CCC il desiderio che essa trovi una vera e propria distribuzione sia nel circuito nazionale sia in quello internazionale. Per esempio, all’interno dell’articolo che sul «Chicago Tribune» dà conto della fine della circolazione di *Pastor Angelicus* per imposizione del regime fascista, riferendosi a questo film si afferma: «It was planned to exhibit it for several months in theatres throughout Italy and later in Catholic countries throughout the world»¹³. Obiettivo del presente saggio non è, infatti, quello di dimostrare se questo documentario sia riuscito o meno a contribuire effettivamente all’affermazione di Pio XII come leader della pace tra gli spettatori di tutto il mondo¹⁴. Diversamente, il saggio intende mettere in luce come, dal momento che si aveva tale ambizione e che per poter quanto meno sperare di conseguire un tale risultato era necessario ottenere un prodotto filmico capace di essere competitivo anche sul mercato internazionale nonché di

¹⁰ Cfr. Argentieri, 1998: 142.

¹¹ Cfr. nulla osta del 17 dicembre 1942, conservato presso il ministero per i Beni e le Attività culturali di Roma, Direzione generale per il cinema, fascicolo 3123.

¹² Ghall, 1943: 1. Tra l’8 e il 9 gennaio la notizia del ritiro di *Pastor Angelicus* dalle sale italiane viene riportata da tutte le principali testate statunitensi, mettendo sempre in risalto come la colpa imputata al film dalle autorità fasciste sia il suo carattere pacifista (cfr. ad esempio anche [s.n.], 1943a: 5; [s.n.], 1943b: 2; [s.n.], 1943c: 8; [s.n.], 1943d: 3).

¹³ [s.n.], 1943c: 8. Cfr. anche [s.n.], 1943a: 5; [s.n.], 1943d: 3.

¹⁴ Per una parziale trattazione di questo aspetto cfr. Ruozi, 2015: 163-164.

attrarre un pubblico il più vasto possibile, nell'andare a realizzare *Pastor Angelicus* il CCC avrebbe preso a modello alcuni precedenti titoli statunitensi di richiamo, nella speranza di garantirsi così l'ottenimento di un film di successo sul piano sia nazionale sia internazionale. Più precisamente, combinando indagine storica e filologica e prendendo in esame *Pastor Angelicus* non più esclusivamente nell'ottica del film religioso¹⁵, bensì anche in quanto documentario, si può ipotizzare come questo lungometraggio, sebbene presenti dei punti di continuità con l'approccio al racconto del reale caratteristico delle pellicole di Marcellini quali un ritmo lento o l'impiego di materiali filmici preesistenti, sia stato realizzato principalmente guardando a due lavori della serie *The March of Time*: il cinegiornale *The Vatican of Pius XII* (t.l.: Il Vaticano di Pio XII, 1940) e il documentario *The Story of the Vatican* (t.l.: La storia del Vaticano, 1941) di Jean Pages.

I. I DOCUMENTARI SUL VATICANO DI *THE MARCH OF TIME* E *PASTOR ANGELICUS* A CONFRONTO

A seguito delle ripetute insistenze del produttore Richard de Rochemont, nell'estate del 1939 una troupe di *The March of Time*, di cui fanno parte il regista Jean Pages e l'operatore Marcel Rebiere¹⁶, ottiene il permesso di effettuare delle riprese a carattere documentario in Vaticano. Il quotidiano «The Havre Daily News» spiega come de Rochemont sia riuscito ad avere tale autorizzazione:

It seems that, for quite some time, Louis de Rochemont, the *March of Time* producer, had been anxious to "do" the Vatican and had had his European representative, his brother Richard, fishing round for the privilege. [...] last summer Mr. de Rochemont persuaded the authorities that a *March of Time* account would respect the Vatican's sanctity, would present it in its proper light and, at the same time, would be a source of great satisfaction to Catholics throughout the world who will never have a chance to visit it. So the privilege was granted and a crew of camera men was dispatched to the Holy City to photograph it completely. As a token of gratitude the *March of Time* donated \$5,000 to be distributed among the Pope's charities.¹⁷

Una parte del girato così ottenuto viene utilizzata immediatamente per realizzare *The Vatican of Pius XII*, un cinegiornale che dà conto in modo sintetico della quotidianità e delle bellezze artistiche di Città del Vaticano, soffermandosi però a parlare anche della figura del papa e delle attività che lo vedono impegnato abitualmente. Distribuito nelle sale statunitensi a partire dal 16 febbraio 1940, questo cinegiornale in breve tempo ottiene un'ampia circuitazione e un grande successo di pubblico. Addirittura, a poco più di una settimana dalla sua immissione sul mercato, la rivista «Showmen's Trade Review» riporta: «*March of Time's* newest issue, *The Vatican of Pius XII*, has been pre-sold to

¹⁵ Da questa prospettiva il film è già stato ampiamente studiato: cfr. almeno Lonero, Anziano, 2004; Ruozi, 2015; della Maggione, Subini, 2018; Subini, 2016.

¹⁶ Pages e Rebiere facevano parte dell'unità francese di *The March of Time*.

Per approfondimenti sui documentari prodotti sotto questo marchio cfr. Fielding, 1978.

¹⁷ [s.n.], 1940a: 3.

a tremendous group of people throughout the country. [...] Seldom has any subject had so great a build up»¹⁸. Inoltre, qualche mese più tardi, riferendosi a questo cinegiornale sempre il medesimo periodico informa i propri lettori che «many theatre managers used the Vatican issue [...] to create goodwill as well as increased box office returns»¹⁹.

Il successo ottenuto da *The Vatican of Pius XII* induce de Rochemont a sfruttare la restante parte delle riprese effettuate dalla sua troupe durante la permanenza in Vaticano per espandere questo cinegiornale in un lungometraggio. Si ottiene così un vero e proprio documentario su Città del Vaticano e i suoi tesori artistici in cui, come già in *The Vatican of Pius XII*, si dedica uno spazio significativo al suo abitante più illustre, ovvero il pontefice, tant'è che troviamo proprio l'immagine di quest'ultimo sulla locandina e sui flani del film (*fig. 1*). In effetti, sebbene questa pellicola si configuri prevalentemente come un ibrido tra un *travelogue* e un documentario d'arte, fornisce altresì un ampio ritratto della quotidianità del papa. Inoltre, contiene una sequenza – che non era presente in *The Vatican of Pius XII* – ove si parla anche del passato del santo padre, descrivendo brevemente il suo operato come cardinale Pacelli, e soprattutto il viaggio da lui fatto negli Stati Uniti qualche anno prima di assurgere al soglio pontificio. Dapprima questo lungometraggio viene realizzato con un commento in spagnolo, poiché è pensato per essere distribuito esclusivamente in America latina²⁰. Tuttavia, visto il successo riscosso da tale pellicola, di lì a poco se ne produce anche una versione in lingua inglese dal titolo *The Story of the Vatican*, affidando la narrazione in voce *over* a monsignor Fulton J. Sheen, il quale all'epoca era già noto al grande pubblico per la sua regolare partecipazione al programma radiofonico *The Catholic Hour* (1930-52). Il film così creato viene distribuito nei cinema statunitensi a partire dall'estate del 1941 e ottiene a sua volta buoni risultati al botteghino²¹, come comprova il fatto stesso che molte delle sale che scelgono di programmarlo ne prolunghino la tenitura²². *The Story of the Vatican* si dimostra infatti da subito un film capace di riscuotere l'interesse

¹⁸ [s.n.], 1940b: 20.

¹⁹ [s.n.], 1940f: 42. Del successo riscosso da questo cinegiornale si dà conto anche nel pressbook approntato in occasione dell'uscita nelle sale di *The Story of the Vatican*. Qui, infatti, leggiamo: «*The Vatican of Pius XII* [...] was one of the most successful subjects in the March of Time series, and has had many repeat bookings» (Clip and Work Book del film *The Story of the Vatican*, [s.d.], in BFI Special Collections [Pressbook Collection, PBM-293506]).


²⁰ Cfr. Tinee, 1941: 18.

²¹ Tra i molti cinema in cui viene distribuito *The Story of the Vatican* vi è anche il Wilshire Ebell di Los Angeles, dove, in occasione della sua prima proiezione, il pubblico è «an s.r.o. audience of Catholic laity and members of the local Catholic hierarchy, as well as civic leaders» ([s.n.], 1941c: 3). In particolare, stando a quanto riportato da «Daily Variety» quella sera tra gli spettatori figurano anche diverse celebrità, come Bing Crosby, Rita Hayworth, Marlene Dietrich, Barbara Stanwyck e Jean Gabin (cfr. [s.n.], 1941a: 8).

²² Ad esempio, su «Daily Variety» si annuncia che «*Story of the Vatican* is being extended to run through Sunday at the Wilshire-Ebell theatre» ([s.n.], 1941d: 1); sul quotidiano «Democrat and Chronicle» si informa che questo film «is being held over for a second week [...] at the Little» ([s.n.], 1941g: 64); sul «Daily Boston Globe» si indica: «*The Story of the Vatican* [...] today begins its third week at the Fine Arts theatre» ([s.n.], 1942b: 12). Il cinema Belmont di New York, invece, mantiene il film in programmazione addirittura per sei settimane (cfr. [s.n.], 1941b: 2).

THURSDAY — FRIDAY!

EXCLUSIVE PICTURES
**THE CAMERA VENTURES WHERE EVEN
 THE MOST PRIVILEGED ARE BARRED!**



**THE FIRST COMPLETE FULL-LENGTH
 MOTION PICTURE EVER FILMED
 INSIDE VATICAN CITY!**

Even if it were possible to visit the Vatican personally you would not see everything this film shows — the murals of Michaelangelo in the Sistine Chapel, the wonders of the basilica of St. Peters, the burial crypts beneath the cathedral, the Vatican's powerful radio station, its post office and its shops. Here, truly, is an experience that comes but once in a lifetime.

**Rt. Rev. Monsignor
 FULTON J. SHEEN**
 Ph.D., D.D., LL.D.
narrates

THE STORY OF

the Vatican

with Intimate Scenes of
HIS HOLINESS POPE PIUS XII

SEE the treasures and mysteries of centuries revealed.

VENTURE into places even the most privileged have never seen.

MARVEL at masterpieces by the world's immortal artists.

LEARN the role His Holiness is playing to bring peace to the world.

Produced by THE MARCH OF TIME

Distributed by RKO Radio Pictures

Fig. 1 – Flano di “The Story of the Vatican” apparso il 10 dicembre 1941 sul quotidiano «Shamokin News-Dispatch».

di tutto il pubblico e non solo degli spettatori di fede cattolica²³. Un confronto tra le due pellicole targate *The March of Time* e *Pastor Angelicus* rivela come il secondo esibisca molti punti di continuità con le prime²⁴. Innanzitutto, nel documentario prodotto dal CCC vengono riutilizzate inquadrature degli altri due film. Va detto, infatti, che una consistente porzione delle scene di cui si compone *Pastor Angelicus* è riciclata, fatto peraltro sottolineato già all'epoca della sua uscita nelle sale su «L'Osservatore Romano», dove, nel parlare di questa pellicola, si precisa appunto: «[...] taluni passi riusciranno già noti, perché veduti attraverso precedenti giornali Luce o altri documentari»²⁵. Come suggerito in questo articolo, buona parte dei materiali riadoperati in *Pastor Angelicus* proviene da lavori di non fiction prodotti dall'Istituto Luce. Ad esempio, nella scena in cui si dà conto della morte di Pio XI e in quella in cui si descrive l'attività dell'Ufficio informazioni vaticano istituito dallo stesso Pio XII si reimpiegano rispettivamente inquadrature del documentario *Pio XI il Papa della conciliazione. 6 febbraio 1922 – 10 febbraio 1939* (1939) e di quello intitolato *Città del Vaticano. Ufficio ricerche dei prigionieri* (1939 ca.)²⁶, mentre per la sequenza ove si ripercorre sinteticamente la vita di Pacelli prima di diventare papa si attinge a piene mani a *L'incoronazione del sommo pontefice Pio XII* (1939). Analogamente, laddove si parla del conclave durante il quale Pacelli è stato scelto per diventare il nuovo papa e dove si mostra Pio XII recarsi al Quirinale per far visita ai reali si reimpiegano rispettivamente inquadrature de *Il conclave e la elezione del Sommo Pontefice* (1939) e de *La visita di San Pio XII ai sovrani d'Italia* (1939). È però possibile ritrovare nel documentario del CCC anche diverse delle inquadrature presenti in uno o entrambi i film prodotti da *The March of Time*. Si prenda ad esempio la scena di *Pastor Angelicus* in cui il narratore in voce *over* spiega che gli edifici vaticani richiedono continui lavori. Qui visivamente viene proposto un campo totale frontale di alcuni operai intenti a tirare una fune per issare del materiale necessario alla ristrutturazione di un palazzo. Segue una ripresa dal basso attraverso cui vediamo cosa viene sollevato. Tali inquadrature sono però le stesse adoperate in *The Vatican of Pius XII* per illustrare proprio l'affermazione della voce *over* per cui costanti lavori sono

²³ Gli stessi critici statunitensi nel recensirlo lo salutano come una pellicola d'interesse generale. Solo per fare alcuni esempi, Richard L. Coe su «The Washington Post» e Mildred Martin su «The Philadelphia Inquirer» definiscono rispettivamente questo lungometraggio un film «of universal interest» (Coe, 1942: 17) e «of extraordinary interest, not only to Catholics, but to people of all creeds» (Martin, 1942: 15), mentre sulle pagine del «Chicago Daily Tribune» Mae Tinee afferma che «*The Story of the Vatican*, with exclusive pictures of His Holiness Pope Pius XII, cannot fail to prove most interesting to everyone» (Tinee, 1941: 18). Analogamente, il critico del «The Minneapolis Star», Robert E. Murphy, scrive: «Reverent and at the same time strictly factual, the film should appeal to anyone interested in present day international influences» (Murphy, 1942: 48).

²⁴ Ringrazio l'archivio della HBO nella persona di Suzanne Brunink per aver messo a mia disposizione copia sia di *The Vatican of Pius XII* sia di *The Story of the Vatican*.

²⁵ M.M., 1942: 4.

²⁶ Questo cortometraggio non è menzionato nella filmografia della produzione Luce offerta in Laura, 2000 e l'archivio storico dell'Istituto Luce non ne offre una datazione (cfr. <http://www.archiviolute.com/archivio/>). Tuttavia, dal momento che Pio XII ha istituito l'Ufficio informazioni vaticano nel 1939, è verosimile che il cortometraggio sia stato girato intorno a questo periodo.



Figg. 2a e 2b – Inquadratura di un gruppo di operai al lavoro presente sia in “The Vatican of Pius XII”, sia in “Pastor Angelicus”.



Figg. 3a, 3b e 3c – Inquadratura relativa alla scena negli archivi della Segreteria di Stato presente sia in “The Vatican of Pius XII”, sia in “The Story of the Vatican”, sia in “Pastor Angelicus”.

necessari per il mantenimento degli edifici vaticani (figg. 2a e 2b)²⁷. Se in questo caso si reimpiegano le stesse inquadrature per illustrare un medesimo aspetto, in altri le immagini riutilizzate vengono invece ricontestualizzate. È quanto accade ad esempio con la scena in cui, a un *establishing shot* che permette di collocare l'azione negli archivi della Segreteria di Stato in Vaticano, segue un'inquadratura che mostra in piano ravvicinato un funzionario prendere un faldone da uno scaffale. Tale scena, presente sia in *The Vatican of Pius XII* sia in *The Story of the Vatican*, è proposta senza variazioni in *Pastor Angelicus* (figg. 3a, 3b e 3c). Tuttavia, mentre nei primi due film è impiegata in una sequenza volta a illustrare la ricchezza del patrimonio documentale vaticano, nel lungometraggio prodotto dal CCC la si adopera per accompagnare la dichiarazione del narratore per cui Pacelli avrebbe iniziato la sua carriera diplomatica proprio presso gli archivi della Segreteria di Stato. È possibile trovare poi anche inquadrature che nell'essere riutilizzate sono state sia ricontestualizzate sia rimontate. È il caso di una scena di *The Vatican of Pius XII* ambientata nella cripta della basilica di San Pietro, ove vi è un campo lungo raffigurante alcune pie donne che pregano sulla tomba di Pio XI seguito poco dopo dal totale di un'anziana signora che s'inginocchia accanto al sepolcro del medesimo pontefice e poi da un primo piano della stessa intenta a pregare²⁸. Le medesime inquadrature sono presenti anche in *Pastor Angelicus* (figg. 4a, 4b e 4c). Tuttavia, mentre nel cinegiornale statunitense sono usate per parlare del fatto che le tombe dei papi si trovano nella cripta della basilica di San Pietro, nel documentario del CCC queste inquadrature vengono impiegate per dar conto della morte di Pio XI. Per di più, se ne muta anche l'ordine, proponendo prima quelle relative all'anziana intenta a pregare e successivamente il campo totale del gruppo di pie donne. Se i punti di contiguità tra *Pastor Angelicus* e i due documentari di *The March of Time* si esaurissero semplicemente in questo riuso di inquadrature, il rapporto che il lungometraggio del CCC intrattiene con *The Vatican of Pius XII* e *The Story of the Vatican* sarebbe etichettabile come eguale a quello che ha con i molti cortometraggi dell'Istituto Luce di cui parimenti ricicla i materiali. Tuttavia, mentre questi ultimi documentari sono trattati solo come una fonte di immagini, quelli di *The March of Time* vengono propriamente presi a modello. Illustrativa del diverso rapporto che vi è tra il lungometraggio prodotto dal CCC e i filmati dell'Istituto Luce rispetto a quello che il primo intrattiene con le due pellicole di *The March of Time* è la sezione di *Pastor Angelicus* in cui si ricostruisce la vita di Pacelli fino alla sua ascesa al soglio pontificio. Come già indicato, una parte consistente è raccontata usando inquadrature tratte da *L'incoronazione del sommo pontefice Pio XII*. Tuttavia, nel ripercorrere l'esistenza di Pacelli, questo cortometraggio adotta una struttura narrativa lineare, partendo dalla sua nascita e raccontando in ordine cronologico le principali vicende occorse fino alla sua incoronazione come pontefice, e non dedica spazio alla figura del suo predecessore, Pio XI. Combinando le inquadrature

²⁷ Si segnala che in *The Vatican of Pius XII* tra la prima e la seconda inquadratura vi è anche il dettaglio di un edificio. Esso è stato tolto in *Pastor Angelicus* andando così ancora una volta a operare una leggera variazione rispetto al modello cui si rifà.

²⁸ Le medesime inquadrature sono presenti anche in *The Story of the Vatican*, ma sono inserite in una sequenza più ampia e sono montate diversamente.



Figg. 4a, 4b e 4c – Inquadratura della stessa donna intenta a pregare sulla tomba di Pio XI presente sia in “The Vatican of Pius XII”, sia in “The Story of the Vatican”, sia in “Pastor Angelicus”.

prese da *L'incoronazione del sommo pontefice Pio XII* con scene tratte da altri documentari, tra cui *Pio XI il Papa della conciliazione. 6 febbraio 1922 – 10 febbraio 1939, Il conclave e la elezione del Sommo Pontefice* e i due film di *The March of Time*, *Pastor Angelicus* segue invece la medesima costruzione non lineare di *The Story of the Vatican*, dove prima si mostrano immagini di Pacelli nel giorno della sua incoronazione per poi ripercorrere i momenti fondamentali della sua attività come cardinale e infine dar conto di come sia stato eletto pontefice a seguito della morte di Pio XI, soffermandosi così a parlare brevemente anche dell'operato del suo antesignano. Come già traspare da questa veloce descrizione della sezione relativa al passato di Pio XII, al di là della mera condivisione di una serie di inquadrature, vi sono molte altre corrispondenze che legano *Pastor Angelicus* a *The Vatican of Pius XII* e *The Story of the Vatican*. In primo luogo, infatti, tra il primo e i secondi sono rintracciabili delle similitudini a livello morfosintattico. Più precisamente, vi sono delle scene presenti in *The Vatican of Pius XII* e *The Story of the Vatican* che ritroviamo anche nel documentario del CCC, seppur con delle piccole variazioni. Ad esempio, in tutti e tre i film in oggetto vi è un momento in cui si spiega che Pio XII riceve capi di Stato provenienti da tutto il mondo e ciò viene illustrato mostrando alcune inquadrature relative a una stessa visita dell'imperatrice dell'Annam al pontefice. Ciò che differisce tra le immagini presenti nelle due pellicole prodotte da de Rochemont e quelle che troviamo in *Pastor Angelicus* è solo la posizione da cui sono state effettuate le riprese, e di conseguenza l'angolazione e la distanza rispetto al soggetto (figg. 5a, 5b e 5c). Un ulteriore esempio è costituito da una scena, presente in tutti e tre i film, in cui si spiega che in Vaticano per restaurare gli affreschi si impiega una moderna tecnica che consiste nell'iniettare un composto adesivo tra il muro e l'intonaco. In tutte e tre le pellicole ciò viene illustrato visivamente attraverso alcune inquadrature di uno stesso uomo che effettua tale operazione. In *Pastor Angelicus* muta però l'affresco di cui il restauratore si sta occupando (figg. 6a, 6b e 6c). In altri casi, la variazione può essere legata al modo in cui una data immagine viene interpretata. Ad esempio, sia in *The Story of the Vatican* sia in *Pastor Angelicus*, rispettivamente nella penultima sequenza del film e in chiusura del primo tempo, troviamo un'inquadratura notturna raffigurante la porzione della facciata dei Palazzi apostolici ove vi sono gli alloggi del papa, attraverso cui si mostra come la luce nei suoi appartamenti resti accesa fino a tarda ora. Nel primo caso, però, quest'immagine viene usata in chiave metaforica per suggerire come Pio XII sarebbe un faro nel buio in cui versa l'umanità, mentre nel secondo caso la si utilizza per delineare come il pontefice sarebbe un uomo instancabile, tanto dedito al proprio lavoro da essere il primo a svegliarsi e l'ultimo a coricarsi. Infine, la variazione può essere legata anche semplicemente al fatto che in un caso un evento viene solo evocato oralmente, mentre nell'altro viene proprio mostrato. Per esempio, sia in *The Story of the Vatican* sia in *Pastor Angelicus* vi è una scena in cui si parla di come una passeggiata nei giardini vaticani sarebbe il solo svago quotidiano che Pio XII si concede. La differenza sta nel fatto che nel film statunitense ciò viene spiegato dalla voce *over*, mentre a livello visivo vengono proposte delle immagini del parco vuoto. In *Pastor Angelicus*, invece, vengono offerte alcune inquadrature del santo padre che cammina nei giardini. In sintesi, emerge come abbia ragione Crowther



Figg. 5a, 5b e 5c – La visita dell'imperatrice dell'Annam così come mostrata in "The Vatican of Pius XII", "The Story of the Vatican" e "Pastor Angelicus".

quando nel recensire la versione in lingua inglese di *Pastor Angelicus* per il «New York Times» afferma: «There are a few intimate views of the Pope celebrating mass, glimpses of the house in which he was born, the school he attended as a boy and some other personal-history touches which we do not recall having seen in *The March of Time's The Story of the Vatican*, released here in 1941. However, a good deal of other scenes were shown in the earlier picture»²⁹. Oltre a presentare elementi di contiguità di tipo morfo-sintattico, i due film *The March of Time* e *Pastor Angelicus* esibiscono anche delle similitudini a livello macro-strutturale e tematico-contenutistico. Difatti, nonostante tenda a essere presentato come un «film biografico su Pio XII»³⁰, il documentario prodotto dal CCC in realtà lo è solo

²⁹ Crowther, 1946. A ciò si aggiunga che la versione in inglese di *Pastor Angelicus* condivide altresì il medesimo narratore con *The Story of the Vatican*. Anche il commento in voce over di *The Story of the Pope* è stato, infatti, affidato a Sheen.

³⁰ Diego Fabbri, CCC, *Relazione sull'attività svolta negli anni 1940 – 1941 – 1942*, 8 dicembre 1942, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 2, fascicolo 6 (DB: ISACEM 439).



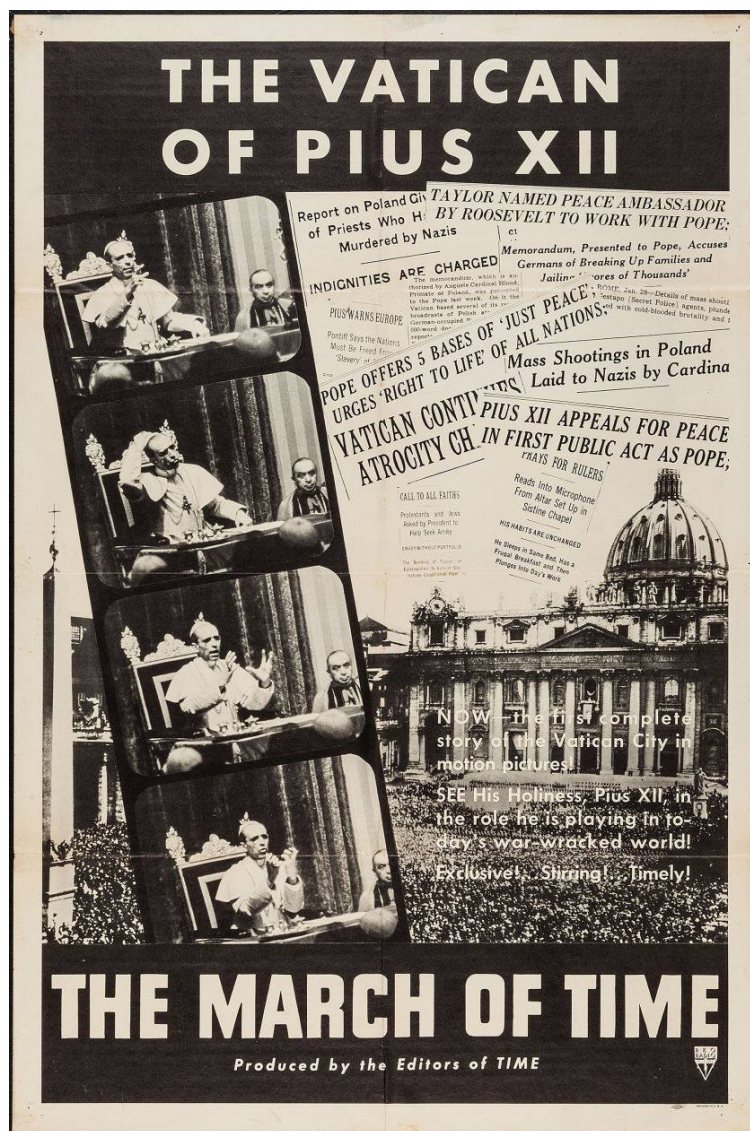
Figg. 6a, 6b e 6c – Il restauro di un affresco in Vaticano così come mostrato in “The Vatican of Pius XII”, “The Story of the Vatican” e “Pastor Angelicus”.

in parte, in quanto, se da un lato si sofferma a descrivere come si articola una giornata tipo del pontefice e presenta le più significative azioni da lui intraprese nella contemporaneità, dall'altro lato ripercorre solo molto «succintamente»³¹ la vita di Eugenio Pacelli precedente alla sua elevazione al trono di Pietro. Per di più, come Mino Argentieri rileva nella sua analisi del film, molte sono le scene ove s'illustra invece «il funzionamento del piccolo grande regno di Pietro con i suoi organi»³² o si mostrano le bellezze artistiche di Città del Vaticano, indugiando su di esse con lunghe carrellate. Proprio come *The Vatican of Pius XII* e *The Story of the Vatican*, *Pastor Angelicus* quindi nei fatti è un ibrido tra documentario biografico, *travelogue* e documentario d'arte. Non a caso, quando nel 1946 nelle sale statunitensi viene distribuito *The Story of the Pope* – versione per il pubblico americano di *Pastor Angelicus*, la cui unica differenza sostanziale con quella italiana consiste in una breve introduzione del cardinale Francis Spellman –, il critico del «New York Times» Bosley Crowther apre così la propria recensione della pellicola:

³¹ Molteni, 1942 (DB: PER 966).

³² Argentieri, 1998: 138.

Fig. 7 – Locandina di “The Vatican of Pius XII”.



As a substitute for a pilgrimage to Rome *The Story of the Pope* [...] is eminently satisfying. Indeed, it is doubtful that a sightseer could gain as detailed a view of the Vatican, its personalities, its administrative routine, its arts treasures and the architectural wonders of St. Peter's Cathedral as this picture affords, for the camera goes to places and heights ordinarily denied [to] the casual visitor. But as a biography of Pope Pius XII, which is the impression gained from the title, *The Story of the Pope*, the picture is, in a word, disappointing.³³

Più precisamente, in *Pastor Angelicus* si intrecciano due linee narrative che condividono il medesimo intento di elevare Pio XII a leader della pace: la descrizione di Città del Vaticano e dei suoi tesori artistici e il racconto della figura

³³ Crowther, 1946.

del pontefice e del suo operato nel presente³⁴. Ciò però non è un elemento di novità del film prodotto dal CCC, bensì accadeva già nei due documentari di *The March of Time*. Così come «la pace è [...] uno dei fili conduttori di *Pastor Angelicus*»³⁵, lo è infatti anche delle due pellicole prodotte da de Rochemont. Ciò traspare chiaramente già dai materiali paratestuali che ne accompagnano l'uscita nelle sale. Per esempio, nella locandina di *The Vatican of Pius XII*, accanto ad alcune inquadrature ravvicinate del santo padre vengono proposti dei titoli di articoli in cui si fa riferimento al lavoro che egli avrebbe svolto e continuerebbe a svolgere per ristabilire l'armonia tra le nazioni (fig. 7). Analogamente, nel manifesto di *The Story of the Vatican* si presenta Città del Vaticano come «the only spot in Europe [...] where Peace still reigns». Inoltre, nelle recensioni a entrambi i film si evidenzia come, nonostante apparentemente intendano limitarsi a restituire un ritratto della Città del Vaticano, questi documentari si soffermino invece a mettere in luce gli sforzi che Pio XII starebbe approfondendo in quegli anni per riportare la pace a regnare nel mondo. Ad esempio, il quotidiano «Altoona Tribune» presenta *The Vatican of Pius XII* come una pellicola che «pictures the work that is now being carried on under Pope Pius XII to bring peace to a war-wracked world»³⁶, mentre *The Story of the Vatican* viene descritto come un film che mostra «how Pope Pius XII is now working to bring about peace in a war-torn world»³⁷ sia sul «Cumberland Evening Times» sia sul «Shamokin News-Dispatch».

Nello specifico, non dissimilmente da quanto avverrà poi in *Pastor Angelicus*, come viene messo in luce dal critico del «Catholic Herald» Iris Con lay in relazione a *The Vatican of Pius XII*, sia in questo cinegiornale sia in *The Story of the Vatican* si restituisce «a vivid impression [...] of the strong influences that are emanating from that City of the Vicar of Christ in the cause of world peace» per mezzo delle inquadrature che mostrano il papa intento a ricevere capi di stato, nonché «by a recital of the diplomatic list of regularly appointed envoys to the Vatican [...]; by shots of Myron Taylor in his Italian residence [...]; by close-ups of the Vatican Radio announces and the news-editor of the "Osservatore Romano"»³⁸. A ciò si aggiunga che, significativamente, in entrambe le pellicole le inquadrature più «intime» del santo padre lo ritraggono mentre tiene un discorso presso la Pontificia accademia delle Scienze nel corso del quale tocca proprio il tema della concordia tra le genti. Nei due documentari statunitensi si sfruttano altresì le didascalie per ergere ulteriormente Pio XII a leader della pace. Difatti, nel cinegiornale prodotto da de Rochemont sono presenti solo due cartelli e curiosamente entrambi si soffermano rispettivamente a presentare Città del Vaticano come «the best hope for Peace» e la Chiesa di Roma come «endeavouring to pave the way for Peace». Il fatto che

³⁴ Cfr. Argentieri, 1998: 138.

³⁵ Argentieri, 1998: 137.

³⁶ [s.n.], 1940d: 7.

³⁷ [s.n.], 1941e: 11; [s.n.], 1941f: 9. Tutte le testate che si sono occupate del film hanno messo in luce questo aspetto, fatto che suggerisce come risultati evidente.

³⁸ Con lay, 1940: 7.

siano in un numero così ridotto e che si focalizzino entrambi sulla questione della pace fa sì che finiscano per attirare l'attenzione dello spettatore su questo tema. Similmente, nel corso della prima parte di *The Story of the Vatican*, non solo la voce *over* descrive il regno di Pietro come «a little island of peace», ma vengono proposti anche due cartelli che tratteggiano il pontefice come un vero e proprio «statesman» che «from the beginning of his reign [...] has worked for a just and Christian peace with every means at his command». Pur essendo dei prodotti di matrice fondamentalmente laica, i due documentari targati *The March of Time* ergono quindi la figura del papa a emblema della pace internazionale, come accadrà poi anche in *Pastor Angelicus*.

Per di più, sia in *The Vatican of Pius XII* sia in *The Story of the Vatican* non mancano nemmeno momenti in cui, come avviene nel lungometraggio prodotto dal CCC, Pio XII viene contrapposto in modo latente a Mussolini. Nei due documentari statunitensi ciò è fatto per lo più sottolineando attraverso il commento in voce *over* come la pacifica Città del Vaticano offrirebbe migliori condizioni di vita rispetto a quelle della vicina Italia fascista. È il caso, per esempio, di quando il narratore richiama l'attenzione sul fatto che i suoi abitanti non sono soggetti al razionamento del cibo o che la loro corrispondenza non è posta sotto controllo.

Dal confronto di *Pastor Angelicus* con *The Vatican of Pius XII* e *The Story of the Vatican* affiora quindi come tra queste pellicole vi siano dei punti di contatto tali da consustanziare l'ipotesi che nell'andare a realizzare il proprio documentario il CCC abbia preso a modello di riferimento i due lavori statunitensi. Difficilmente si potrebbe, infatti, obiettare che le similitudini esistenti tra le pellicole di *The March of Time* e *Pastor Angelicus* siano frutto del caso o semplicemente del fatto che questi film hanno lo stesso soggetto, giacché è indubbio che in Vaticano si fosse a conoscenza sia dei due documentari statunitensi sia del successo di pubblico che questi ultimi avevano ottenuto. In primo luogo, infatti, come viene più volte ripetuto nei materiali a stampa che hanno accompagnato l'uscita sia di *The Vatican of Pius XII* sia di *The Story of the Vatican*, le riprese di questi due film sono state realizzate dalla troupe di *The March of Time* non solo con il permesso degli ufficiali vaticani, bensì anche con la loro piena cooperazione³⁹. A raccontarlo è lo stesso de Rochemont:

When they were assured that *The March of Time* was the best fitted of all film companies to present this breath-taking subject, the authorities of the Vatican extended us every facility. For four months director Jean Pages and cameraman Marcel Rebiere of our staff had the full run of the Holy City. [...] everything except the private living apartments of the Pope himself were open to our cameraman.⁴⁰

³⁹ Cfr. ad esempio [s.n.], 1940e: 6.

⁴⁰ De Rochemont in Clip and Work Book del film *The Story of the Vatican*, [s.d.], in BFI Special Collections (Pressbook Collection, PBM-293506). Cfr. anche Harrison, 1941: 12. Sulla durata esatta del soggiorno della troupe di *The March of Time* presso Città del Vaticano ci sono dati contrastanti. Sulla rivista «Life» si parla infatti addirittura di una permanenza di sette mesi (cfr. [s.n.], 1940c: 26). Sebbene non si abbia quindi un'indicazione univoca e certa circa il numero di mesi trascorsi dalla troupe in Vaticano, sappiamo che le autorità vaticane concedono il permesso per le riprese nell'estate del 1939 e che queste ultime si protraggono fino al dicembre dello stesso anno compreso.

Non si tratta quindi di immagini “rubate”, bensì di un progetto condiviso con le autorità vaticane, che da queste ultime ha ottenuto approvazione e sostegno. Nel pressbook di *The Story of the Vatican*, infatti, si spiega: «Jean Pages, skilled in European diplomacy, made all the arrangements with the Vatican’s civil governor, Marquis Serafini, and with Monsignor Arbore Mella de St. Elia, who directs the household of the Holy Father»⁴¹. Si potrebbe obiettare che, essendo contenute in un paratesto del film come il pressbook che ha una finalità commerciale, queste dichiarazioni di per sé non possono essere considerate comprovanti del fatto che le autorità vaticane abbiano effettivamente offerto la loro piena cooperazione a Pages e Rebiere. Tuttavia, in primo luogo, lo studioso Raymond Fielding corrobora le affermazioni del produttore di *The March of Time*, quando, riferendosi a *The Vatican of Pius XII*, scrive: «Richard de Rochemont had secured permission for cameramen (sometimes dressed in formal attire) to photograph various ceremonies, including an audience with the Pope, a mass at St. Peter’s, and an appearance of Pius XII before a group at the Academy of Science»⁴². In secondo luogo, gli stessi *The Vatican of Pius XII* e *The Story of the Vatican* attestano la piena collaborazione del marchese Camillo Serafini e di monsignor Alberto Arborio Mella di Sant’Elia di cui parla de Rochemont nel pressbook, giacché in entrambi troviamo delle inquadrature, anche ravvicinate, che ritraggono questi due uomini al lavoro nei rispettivi uffici, immagini che non avrebbero potuto essere girate senza il pieno assenso dei loro protagonisti (*fig. 8*).

A ciò si aggiunga che, a differenza di quanto suggerito da Federico Ruozi, Pio XII non può propriamente essere considerato un attore involontario di questi due documentari targati *The March of Time*, poiché non è stato semplicemente «the passive subject of the filming»⁴³ come nel caso dei molti cinegiornali che lo hanno visto protagonista. Al contrario, non dissimilmente da quanto Ruozi nota accadere per *Pastor Angelicus*, anche per queste due pellicole Pio XII si è fatto protagonista attivo, dal momento che non si è limitato a lasciare che la macchina da presa di Rebiere lo riprendesse, bensì in un’occasione è arrivato a offrirsi a essa. Riferendosi alla sequenza, presente sia in *The Vatican of Pius XII* sia in *The Story of the Vatican*, che mostra il papa intento a tenere il discorso inaugurale del «nuovo anno scientifico della Pontificia Accademia delle Scienze»⁴⁴, lo stesso de Rochemont ha infatti spiegato: «[...] when the work was nearly finished the Holy Father himself consented to be especially filmed in a secret council with the intellectual leaders of the Catholic Church»⁴⁵. Il pressbook del film rivela ulteriori informazioni al riguardo:

⁴¹ Clip and Work Book del film *The Story of the Vatican*, [s.d.], in BFI Special Collections (Pressbook Collection, PBM-293506).

⁴² Fielding, 1978: 253.

⁴³ Ruozi, 2015: 162.

⁴⁴ Pio XII, 1941: 399.

⁴⁵ De Rochemont in Clip and Work Book del film *The Story of the Vatican*, [s.d.], in BFI Special Collections (Pressbook Collection, PBM-293506).

Fig. 8 – Piano ravvicinato del marchese Camillo Serafini tratto da "The Story of the Vatican".



Suitably attired, Cameraman Rebiere was able to approach the person of the Pontiff and thus obtain some strikingly intimate views, in which one can detect the inner spirituality which illuminates the physiognomy of the Holy Father as he addresses a private gathering of Cardinals, Monsignori, and clerical and lay scientists who constitute one of Vatican's most learned body of advisors.⁴⁶

Anche in questo caso è la stessa sequenza in oggetto a confermare la veridicità di tali dichiarazioni. Non solo, infatti, queste immagini sono relative a un evento svoltosi il 3 dicembre 1939, e quindi sul finire del soggiorno in Vaticano della troupe del *The March of Time* proprio come dichiarato da de Rochemont, ma per di più tra le inquadrature che compongono la sequenza sono presenti anche diversi mezzi busti del pontefice, fatto che suggerisce come la macchina da presa dovesse essere abbastanza vicina perché Pio XII fosse consapevole della sua presenza (fig. 9). Inoltre, come sottolinea de Rochemont nella sua dichiarazione, queste riprese non sono state fatte in un contesto aperto al grande pubblico, bensì durante un incontro riservato a cui Rebiere non avrebbe potuto accedere con la sua macchina da presa senza avere l'assenso del papa. È difficile quindi pensare che internamente al Vaticano non si fosse pienamente a conoscenza dell'esistenza di questi due documentari. Si era inoltre certamente al corrente del successo che questi ultimi avevano ottenuto, se sulle pagine de «L'Osservatore Romano» possiamo leggere: «Già in passato la proiezione di ampi documentari cattolici riscosse il favore universale. [...] *The Story of the Vatican* prodotto dalla *March of Time* fu applaudito ovunque fu presentato»⁴⁷. Analogamente, sulla rivista

⁴⁶ Clip and Work Book del film *The Story of the Vatican*, [s.d.], in BFI Special Collections (Pressbook Collection, PBM-293506).

⁴⁷ M. M., 1942: 4.

Fig. 9 – Inquadratura ravvicinata di Pio XII mentre tiene un discorso alla Pontificia accademia delle Scienze presente sia in “*The Vatican of Pius XII*”, sia in “*The Story of the Vatican*”.



«Cinema» troviamo un riferimento al positivo riscontro di pubblico ottenuto da *The Vatican of Pius XII*, sebbene venga erroneamente presentato come un documentario su Pio XI. Difatti, in un articolo dedicato a *Pastor Angelicus* su tale periodico leggiamo: «Ricordo che alcuni anni or sono riscosse molto successo oltre oceano un documentario Paramount della serie *March of Time* dedicato a S.S. Pio XI. Sembrò quello un avvenimento di eccezionale portata cinematografica, tale che la rivista nord-americana *Life* volle onorarne la prima presentazione con molte pagine illustrate»⁴⁸. Da uno spoglio del periodico statunitense in questione emerge come il documentario prodotto da *The March of Time* cui questa rivista ha dedicato spazio – e quindi quello cui l’articolaista di «Cinema» fa riferimento – fosse in realtà proprio il cinegiornale *The Vatican of Pius XII*⁴⁹.

II. GUARDARE AGLI STATI UNITI D’AMERICA PER PARLARE AL MONDO

Posto quindi che diversi elementi suggeriscono che *The Vatican of Pius XII* e *The Story of the Vatican* siano “modelli consapevoli” di *Pastor Angelicus*, resta da comprendere quale ragione vi sarebbe alla base della scelta del CCC di realizzare il proprio documentario sulla falsariga dei due film prodotti da *The March of Time*. Una parziale indicazione ce la offre il soggetto stesso del film, laddove si indica che si vuole che il primo tempo si apra con una serie di inquadrature dell’Urbe – come per altro accade in *The Story of the Vatican* – per dare «modo a chi non conosce Roma (italiani ed esteri) di possedere una cognizione visiva di qualche interesse»⁵⁰. Emerge infatti da questo passaggio la chiara volontà di

⁴⁸ L., 1942: 359.

⁴⁹ Cfr. [s.n.], 1940c: 26-27.

⁵⁰ DB: ISACEM 360. Corsivo nostro.

ottenere un prodotto cinematografico capace di parlare non solo al pubblico italiano, bensì anche a una platea internazionale. Come nota Argentieri, infatti, «in *Pastor Angelicus* la coscienza della dimensione internazionale della Chiesa cattolica e della guida assicurata dal pontefice sopravanza ogni altro parametro»⁵¹. Non a caso in uno dei vari flani creati per promuovere questo documentario in occasione della sua uscita nelle sale italiane si impiega la frase «È una visione nuova sugli schermi del mondo»⁵², a lasciar intendere come il proposito sia quello di non limitare la distribuzione del film al solo circuito cinematografico nostrano.

La scelta del CCC di guardare a *The Vatican of Pius XII* e a *The Story of the Vatican* suggerisce però qualcosa in più della semplice volontà di raggiungere con questo film il bacino internazionale di spettatori cattolici. Fa trasparire il desiderio di ottenere un prodotto capace di richiamare nelle sale un pubblico non solo globale ma anche trasversale. In altre parole, sembra indicare che si volesse così arrivare ad avere un film che fosse d'interesse non semplicemente per la limitata fetta della platea cattolica, bensì per gli spettatori tutti, indipendentemente dal loro credo o dalla loro etnia⁵³. Va detto, infatti, che *The Vatican of Pius XII* e *The Story of the Vatican* sono stati presentati per avere come target di riferimento un pubblico ampio. Ciò emerge bene dalle indicazioni per gli esercenti presenti nel pressbook del secondo, dove si istruisce:

In selling *The Story of the Vatican* do not handle it only as a Catholic attraction. It is a picture for everyone regardless of race, color or creed. [...] in newspapers and on the radio sell the picture as an attraction for everyone... Sell Monsignor Fulton J. Sheen who is so well known to millions of radio listeners... Sell the art treasures... Sell the importance of the picture as a great historical document... But most important, sell the picture as an hour of charming entertainment... an experience that comes only once in a lifetime.⁵⁴

Ed effettivamente nel promuovere *The Story of the Vatican* la logica seguita è stata espressamente quella di presentarlo come un documentario d'interesse per il pubblico tutto e non solo per quello cattolico. Per esempio, il flano del film apparso sul «The Brooklyn Daily Eagle» del 29 settembre 1941 reca la scritta: «It will inspire all of you – regardless of color, race and creed». Analogamente, sul «The Baltimore Sun» leggiamo:

⁵¹ Argentieri, 1998: 139.

⁵² Cfr. ad esempio flano di *Pastor Angelicus*, «Il Regime Fascista», 18 dicembre 1942.

⁵³ Una conferma di come questa fosse l'intenzione è fornita dalla strategia comunicativa adottata nel promuovere la versione americana di *Pastor Angelicus*. Seppur con un consistente ritardo rispetto a quelli che molto probabilmente erano i piani iniziali di Gedda e del CCC, nel 1946 *Pastor Angelicus* trova infatti una distribuzione anche negli Stati Uniti con il titolo *The Story of the Pope* e, in quest'occasione, attraverso i suoi materiali paratestuali viene presentato come un film d'interesse per tutti gli spettatori, indipendentemente dal loro credo. Solo per fare un esempio, il flano di *The Story of the Pope* pubblicato sul «The Tampa Tribune» del 24 settembre 1950 reca la scritta: «Note! Whether you belong to other Churches or Faiths...or to none at all... you will find this as an absorbing document».

⁵⁴ Clip and Work Book del film *The Story of the Vatican*, [s.d.], in BFI Special Collections (Pressbook Collection, PBM-293506).

It goes without saying that the film will receive instant and grateful attention from members of the church with whose chief shrines and personalities it deals. But it may be recommended also to those who subscribe to other faiths, as an edifying description of force which is of major importance in the current world events today, as it has been for nearly 2,000 years.⁵⁵

Il fatto che il CCC decida di modellare *Pastor Angelicus* su questi due documentari statunitensi che, non solo hanno dato prova di riscuotere successo tra spettatori internazionali di credo cattolico, ma addirittura sono stati in grado di portare nelle sale anche un pubblico "generico" suggerisce quindi una volontà di ottenere un documentario che, oltre a essere adatto sia al pubblico italiano che a quello internazionale, sia capace di farsi strumento di diffusione del messaggio religioso della Chiesa a largo spettro, andando a intercettare anche gli spettatori non cattolici. In altre parole, tale scelta sembra sia stata parte di una raffinata operazione di penetrazione del mercato su larga scala, al fine di «accreditare il papa» non semplicemente «come principale figura di riferimento di un'Italia allo sbando», bensì come «autorità morale planetaria e supremo mediatore della pace tra i popoli capace di affrontare i dittatori ma di parlare anche la stessa lingua delle grandi democrazie»⁵⁶. In quest'ottica ci si potrebbe pertanto spingere a individuare dietro all'operazione *Pastor Angelicus* l'ambizione del CCC di porre con questo film le basi per lo sviluppo di una propria produzione documentaristica cattolica in grado di imporsi non solo in Italia, ma anche a livello internazionale, al fine di evitare che il racconto della Chiesa, dei suoi riti, delle sue figure e dei suoi luoghi pervenga agli spettatori stranieri attraverso testi filmici di matrice laica (come è fondamentalmente il caso dei due documentari di *The March of Time*) o che comunque non siano una diretta emanazione della Santa Sede.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN "I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70" coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio da cui proviene. I documenti studiati possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali da cui provengono e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati del progetto.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

⁵⁵ Kirkley, 1941: 12.

⁵⁶ della Maggiore, 2015: 10. Stando al «Motion Picture Herald» sembra che quantomeno in Europa il CCC sia riuscito nel proprio intento, giacché si afferma: «*Pastor Angelicus* has been a popular subject in several European countries» ([s.n.], 1946: 3386).

Tavola delle sigle

CCC: Centro Cattolico Cinematografico
 ENIC: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche
 ISACEM: Istituto per la Storia dell'Azione Cattolica e del Movimento
 Cattolico in Italia Paolo VI

Riferimenti bibliografici

- Argentieri, Mino
 1998, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Editori Riuniti, Roma.
- A.V.
 1943, *Pastor Angelicus*, «Il mattino», 7 gennaio.
- Branca, Remo
 1942, *Vita e arte nel Pastor Angelicus*, «L'Osservatore Romano», 13 dicembre.
- Brunetta, Gian Piero
 1982, *Storia del cinema italiano*, vol. III, *Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma; 3a ed., 2001.
- Coe, Richard L.
 1942, *The Story of the Vatican Opens at Little Theatre*, «The Washington Post», 30 aprile.
- Con lay, Iris
 1940, *March of Time Features Pius*, «Catholic Herald», 21 marzo.
- Cori, Alessandra
 2009, *Il cinema di Romolo Marcellini. Tra storia e società dal colonialismo agli anni '70*, Le Mani, Recco.
- Crowther, Bosley
 1946, *The Screen in Review*, «The New York Times», 20 dicembre.
- della Maggiore, Gianluca
 2015, *Il papa, il cinema e la seconda guerra mondiale*, intervento al convegno *I cattolici tra immagine sacra e religiosa. Casi di studio sul cinema e la televisione in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, Università degli Studi di Milano, 11 novembre, users.unimi.it/cattoliciecinema/ricerca (ultima consultazione 18 gennaio 2017).
- della Maggiore, Gianluca;
 Subini, Tomaso
 2018, *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*, Mimesis International, Milano.
- D.F.
 1942, *Prime visioni. Pastor Angelicus*, «Il popolo d'Italia», 19 dicembre.
- Fielding, Raymond
 1978, *The March of Time, 1935-1951*, Oxford University Press, New York.
- Ghall, Paul
 1943, *Italian Film of Pope's Life Withdrawn – 'Too Pacifist'*, «Des Moines Tribune», 8 gennaio.
- Harrison, Paul
 1941, *Victoria. Difficult to Film*, «Shamokin News-Dispatch», 11 dicembre.

Kirkley, Donald

1941, *Story of Vatican: Study of Papal State Made by March of Time on View at Times Theater*, «The Baltimore Sun», 27 novembre.

L.

1942, *Pastor Angelicus*, «Cinema», a. VII, n. 145, 10 luglio.

Laura, Ernesto G.

2000, *Le stagioni dell'Aquila. Storia dell'Istituto LUCE*, Ente dello Spettacolo, Roma.

Lonero, Emilio; Anziano, Aldo

2004, *La storia della Orbis-Universalis. Cattolici e neorealismo*, Effatà, Cantalupa.

Martin, Mildred

1942, *The Story of the Vatican at Studio*, «The Philadelphia Inquirer», 5 giugno.

M.M.

1942, *Per meglio apprezzare la visione*, «L'Osservatore Romano», 13 dicembre.

Molteni, Giuseppe

1942, *Pastor Angelicus sugli schermi milanesi*, «L'Italia», 19 dicembre.

Murphy, Robert E.

1942, *Story of the Vatican Ace Documentary Movie*, «The Minneapolis Star», 13 dicembre.

Pio XII

1941, *Discorsi e radiomessaggi di Sua Santità Pio XII. Primo anno di Pontificato, 2 marzo 1939-1 marzo 1940*, Vita e Pensiero, Milano.

Ruozzi, Federico

2015, *Pius XII as Actor and Subject. On the Representation of the Pope in Cinema during the 1940s and 1950s*, in Daniel Biltreyest, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Routledge, New York, 2015.

[s.n.]

1940a, *The Vatican of Pope Pius XII. First Complete Story of Vatican City in Motion Pictures Comes to Lyric as Latest March of Time*, «The Havre Daily News», 17 febbraio.

1940b, *Churchmen Endorse Subject on Vatican*, «Showmen's Trade Review», vol. XXXII, n. 5, 24 febbraio.

1940c, *March of Time's Movie on Vatican of Pius XII Is Great Newsreel Scoop*, «Life», vol. XIII, n. 9, 26 febbraio.

1940d, *Complete First Film Made in the Vatican*, «Altoona Tribune», 7 marzo.

1940e, *March of Time Tells Work of Pope Pius*, «The Danville Morning News», 8 marzo.

1940f, *March of Time Gets Impressive Selling*, «Showmen's Trade Review», vol. XXXII, n. 20, 8 giugno.

1941a, *Story of the Vatican Opens Sunday at Wilshire-Ebell*, «Daily Variety», vol. XXXIII, n. 36, 27 ottobre.

1941b, *The Broadway Parade*, «The Film Daily», vol. LXXX, n. 83, 27 ottobre.

1941c, *The Vatican City*, «Daily Variety», vol. XXXIII, n. 41, 3 novembre.

1941d, *Vatican Held*, «Daily Variety», vol. XXXIII, n. 45, 7 novembre.

1941e, *Much Discussed Film on Vatican Opens Tomorrow*, «Cumberland Evening Times», 24 novembre.

1941f, *Vatican Story*, «Shamokin News-Dispatch», 10 dicembre.

1941g, *Little Screen Holds Vatican Picture*, «Democrat and Chronicle», 14 dicembre.

1942a, *Pastor Angelicus*, «Enic. I nostri film», a. XX, nn. 146-147, 15 luglio.

1942b, *Story of the Vatican Still at Fine Arts*, «Daily Boston Globe», 2 settembre.

1942c, *Il film sulla vita di Pio XII: Pastor Angelicus*, «Lo schermo», a. VIII, n. 12, dicembre.

1943a, *Pastor Angelicus Film*

Withdrawn by the Italians, «The Jackson Sun», 8 gennaio.

1943b, *Fascists Withdraw Film of Pope's Life*, «Los Angeles Times», 9 gennaio.

1943c, *Italy Bans Film of Pope's Life: 'Too Pacifist'*, «Chicago Tribune», 9 gennaio.

1943d, *Fascists Withdraw Film on Pope's Life*, «Star-Gazette», 9 gennaio.

1946, *The Story of the Pope*, «Motion Picture Herald», vol. CLXV, n. 13, 28 dicembre.

Subini, Tomaso

2016, *Pastor Angelicus as a Political Text*, in Roberto Cavallini (ed.), *Requiem for a Nation. Religion and Politics in Post War Italian Cinema*, Mimesis International, Milano/Udine, 2016.

Tinee, Mae

1941, *Film of Vatican City Beautiful and Engrossing*, «Chicago Daily Tribune», 10 novembre.

SALVO D'ANGELO PRODUTTORE EUROPEO

Barbara Corsi

Produttore dimenticato o spesso accusato di essere un avventuriero ambizioso e megalomane, Salvo D'Angelo fu piuttosto un imprenditore audace. In soli cinque anni (1947-1952) produsse una serie di capolavori come *La terra trema*, un film epico come *Fabiola* e la sua prima co-produzione francese, *La bellezza del diavolo*, dimostrando una precoce consapevolezza circa l'importanza dell'industria cinematografica europea rispetto ad altri produttori. Nonostante il successo di questi film, Universalia fallì – ma D'Angelo tenne segrete le ragioni del fallimento, per lealtà nei confronti dei suoi partner. Ruppe il suo silenzio solamente dopo il suo ritiro dalla produzione, quando rivendicò un ruolo di primo piano in *Germania anno zero* di Roberto Rossellini. La storia di Salvo D'Angelo rivela le differenze tra i bisogni e le ambizioni dell'industria cinematografica italiana e i modi in cui si tentò di rispondervi. Invece di supportare la produzione cinematografica, le politiche economiche del governo De Gasperi innescarono una catena di eventi, che, indipendentemente dal merito dei prodotti e dalle dinamiche del mercato, portarono fatalmente al fallimento della Universalia, colpita da 'fuoco amico'.

Though often forgotten or considered to be a megalomaniac, ambitious adventurer, Salvo D'Angelo was in fact a very intrepid producer. In just five years (1947-1952) he produced a series of masterpieces including "La terra trema", an epic like "Fabiola", and the first official Italian-French coproduction, "La bellezza del diavolo", and he was evidently well-aware of the importance of the European film industry far before many other producers. Despite the success of these films, Universalia went bankrupt – though D'Angelo kept secret the reasons for this failure, out of loyalty to his partner. He then retired from film business and broke his silence later on, in order to claim his role as producer of "Germania anno zero" (Roberto Rossellini). The story of Salvo D'Angelo reveals the gap between needs and ambitions of the Italian film industry, and the way to fill it, during the postwar years. Rather than supporting film production, the economic policies of the De Gasperi government caused difficulties in securing finance and gave rise to the failure of Universalia.

Simpatico, megalomane, elegante, pericolosissimo, geniale, avventuriero, delinquente: gli aggettivi per descrivere la personalità di Salvo D'Angelo nelle testimonianze di quanti lo hanno conosciuto non sono mai neutri, ma variano dall'aperta ostilità alla diffidente ammirazione¹. La travolgente personalità del produttore, la sua incontenibile aspirazione alla grandezza si è incisa nelle me-

¹Cfr. Faldini, Fofi, 1979: 114-115, 161, 212-213. Roman Vlad ricorda D'Angelo giovane, elegante e con la Porsche fiammante, ma sottolinea anche il suo rispetto per gli autori: cfr. Bellano, 2011: 74.

torie personali e nella storia della nostra industria come un contraddittorio insieme di coraggio, intuizione e improvvisazione, che ha prodotto grandi capolavori e ancora più grandi disastri. Salvo D'Angelo

è entrato nel cinema con un programma monumentale. [...] Un Ministero venne creato per impostare le produzioni di carattere e di valore mondiali. E nacque un solo vero film. [...] Il resto della produzione è stato annunciato ma non realizzato, impostato ma non eseguito. [...] Ha fatto più bene che male o più male che bene nel nostro cinema?²

Così «Cinespettacolo» nel dicembre 1951 sintetizza i cinque anni di attività della casa di produzione Universalialia, ormai giunta sull'orlo del fallimento, e pone un interrogativo sulle capacità del suo direttore, Salvo D'Angelo. A questo interrogativo non è stato possibile rispondere finora per il perdurante pregiudizio di cui è connotata la peraltro scarsa bibliografia su D'Angelo, che è riuscita a offuscare il suo ruolo di produttore anche negli indiscussi capolavori di Luchino Visconti *La terra trema* (1948) e *Bellissima* (1951)³. I documenti venuti in luce negli archivi raccontano invece un'altra storia, quanto mai aderente e conseguente alla storia dell'Italia del dopoguerra. L'enigma Salvo D'Angelo, l'apparente incongruenza dei suoi comportamenti, si scioglie in una catena di eventi paradossale e sfortunata, dove le ambizioni del produttore niente possono di fronte agli orientamenti dell'economia nazionale.

Nato a Catania nel 1910 e architetto di formazione, D'Angelo entra nel cinema alla fine degli anni '30 come scenografo e direttore di produzione, dopo aver progettato chiese nella diocesi di Messina e fabbricati in provincia di Roma. Lavora per la Icar, la Produzione associata e la Cines, è direttore di produzione di *Gente dell'aria* (1943) di Esodo Pratelli, *La locandiera* (1944) di Luigi Chiarini, e scenografo di *Caravaggio, il pittore maledetto* (1941) di Goffredo Alessandrini.

Durante l'occupazione di Roma si arruola nelle guardie palatine, dove prestano servizio anche Diego Fabbri e Turi Vasile, incontrati forse in quell'occasione⁴. Insieme a Diego Fabbri compare nell'atto costitutivo della Orbis Film spa (20 dicembre 1944), la società cinematografica fondata dal CCC allo scopo di avviare una produzione di documentari e lungometraggi che si imponga sia sotto il profilo morale e artistico, sia sotto l'aspetto commerciale. L'ingresso di D'Angelo nel comitato tecnico che decide gli indirizzi di produzione della Orbis è favorito da Luigi Gedda⁵, allora presidente della GIAC, ma D'Angelo opera anche come scenografo per i film della casa: *La porta del cielo* (1945) di Vittorio De Sica, *Un giorno nella vita* (1946) di Alessandro Blasetti, *Il testimone* (1946) di Pietro Germi.

²[s.n.], 1951: 5.

³Lonero, Anziano, 2004.

⁴La guardia palatina era un'unità militare di fanteria posta a difesa della residenza del Papa. Durante l'occupazione di Roma, nel 1943-44, il corpo arruolò diversi esterni per rafforzare la sorveglianza sulla Città del Vaticano.

⁵Lonero, Anziano, 2004: 82.

I. LA ORBIS

Fin dall'inizio le sue posizioni e le sue idee, già molto chiare, sull'impostazione della produzione si scontrano con il gruppo dirigente del CCC all'interno della Orbis, facendo emergere quelli che saranno i suoi nemici giurati fino alla fine: Antonio Scarano, Ferdinando Prosperini, Emilio Giaccone, Vittorino Veronese, Massimo e Filippo Spada⁶. Facendosi promotore di un'audace politica produttiva, D'Angelo fa da catalizzatore agli opposti schieramenti interni alla Orbis e in generale al mondo cattolico: «due gruppi, due tendenze... due diversi punti di appoggio vaticano» li definisce Ugo Sciascia rispondendo a Vittorino Veronese, il quale – secondo quanto scrive lo stesso Sciascia – aveva criticato Diego Fabbri e dimostrato di considerare D'Angelo «un farabutto»⁷.

Le posizioni di Salvo D'Angelo all'interno del comitato tecnico della Orbis esprimono quella visione ambiziosamente industriale che si dispiegherà pienamente con l'Universalia. Già nel 1945, tuttavia, D'Angelo sostiene con convinzione la necessità di una caratterizzazione forte della produzione, caldeggiando la sottoscrizione di contratti in esclusiva con i registi, sceneggiatori e attori da lui considerati i migliori (Blasetti, De Sica, Alberto Lattuada, Cesare Zavattini, Andrea Checchi, Roldano Lupi, Marina Berti); respinge la linea oltranzista di lungometraggi di taglio catechistico (*Fatima* con la regia di De Sica) a favore di un programma di film definiti "seri" (*Il testimone*, *Angeli neri*, *La porta del cielo* e un film musicale di De Sica); sostiene senza successo l'offerta della Fincine di Oscar Rocchi di una compartecipazione al 35-40% nella produzione Orbis in cambio dell'esclusiva del noleggiato⁸.

La sua volontà di far uscire la produzione italiana dalla dimensione parrocchiale o municipale per farle acquisire un respiro internazionale con l'apporto delle più ampie collaborazioni artistiche e finanziarie, urta inevitabilmente contro i limiti che la Orbis si è imposta, e contro gli orizzonti dogmatici e ideologici di alcune autorità del CCC e dell'ACI. Basti citare qui il tono malevolo e pieno di pregiudizio con cui Scarano qualifica Henry Deutschmeister, titolare della società francese Franco-London, più volte partner dell'Universalia: «abilissimo ebreo di nazionalità incerta»⁹.

Il progetto Orbis finisce dunque, non tanto o non solo per lo sfioramento di budget di *Un giorno nella vita* (ex *Angeli neri*) di Blasetti (dai 17 milioni di preventivo ai 28 del costo finale, due Nastri d'argento a regia e fotografia), ma per gli errori derivati da un'ibridazione impossibile fra missione spirituale e obiettivi di mercato. Proprio il mercato e più avanti le leggi sul cinema varate da Andreotti

⁶ Le personalità citate fanno parte dell'ACI. Vittorino Veronese ne è segretario e futuro presidente, Ferdinando Prosperini è consulente ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo.

⁷ Ugo Sciascia, lettera a Vittorino Veronese, 17 luglio 1947, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 6, fascicolo 7 (DB: ISACEM 920). Antonio Scarano parla male dell'Universalia, qualificandone i dirigenti come incompetenti, rivolgendosi a Dervaux e Charles Méré, rispettivamente amministratore e direttore della società francese Minerva con cui l'Universalia sta per entrare in compartecipazione. Andrea Lazzarini, lettera ad Antonio Scarano, 7 luglio 1947, in Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 8, fascicolo 62, sottofascicolo 1 (DB: ASILS 281).

⁸ Comitato tecnico Orbis, 5 gennaio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 9 (DB: ISACEM 744); comitato tecnico Orbis, 22 gennaio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 9 (DB: ISACEM 746).

⁹ Antonio Scarano, lettera a Vittorino Veronese, 12 marzo 1948, in Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 8, fascicolo 62, sottofascicolo 1 (DB: ASILS 289).

IL CORRIERE DI UNIVERSALIA

ROMA, NOVEMBRE 1946 Circolare a stampa per gli amici di "Universalia" - Redaz. in Passetto di Borgo - Castel S. Angelo - Tel. 504227 ANNO I - NUMERO 3

REALIZZAZIONI E PROSPETTIVE

La produzione cinematografica di «Universalia» ha già dato un notevole interesse, stando ai giudizi sulla stampa (frutto che ci si attribuisce a forza una origine vaticana che — veramente — non ci spetta). E ciò, pur nei limiti delle realizzazioni a tutt'oggi.

Infatti a tutt'oggi definitivamente realizzati e pronti per gli schermi sono soltanto quattro documentari della collana promossa da «Universalia»: «La Guerra Orientale dei Papi e La Madre degli Emigranti» e «La Cupola di San Pietro» e «Sampietrini di Marcellini».

Ma l'intensità del ritmo di lavoro di «Universalia» si scorge dall'esterno ancor prima che gli schermi di tutto il mondo ne diano conferma.

E noi siamo ben lieti di poter ripetere agli amici con dati precisi su questo giornale in miniatra, quanto già affiora nell'autentica stampa.

Ma oltre a ciò sono ben lieti di poter annunciare agli amici una seconda fase del programma, che porta la produzione di «Universalia» dei prossimi due anni su un piano degno di grande attenzione, per lo meno nel campo della cinematografia italiana.

Uno dei più conosciuti registi d'Europa ha rinunciato a contratti con l'America a condizioni finanziarie straordinarie, per realizzare un film in Italia con «Universalia». Si tratta di Leopold Lindtberg, il più noto regista svizzero, autore di «L'eterno d'amore smarrito» e del film «L'ultima speranza», uno dei massimi successi mondiali della stagione 1945-1946, entrambi acquistati e distribuiti nel mondo dalla M.G.M.

Leopold Lindtberg arde dal desiderio di conoscere l'Italia. Nella sua vita egli non ha conosciuto altra città italiana che Venezia. Nel 1947 egli soggiornerà nel nostro Paese e ne studierà ogni aspetto a suo piacimento per invito di «Universalia». Sulla fine di detto anno o ai primi del successivo egli realizzerà quel film — a suo avviso altamente spirituale — che l'appassionato e vigile soggiorno in Italia avrà saputo ispirargli. Per questo tema, a queste condizioni, egli si è inteso con il produttore di «Universalia», Salvo d'Angelo.

Ancora una notizia di notevole interesse per l'avvenire della nostra cinematografia, che non può onestamente sperare grandi successi se non si decide a uscire dal «piede di casa», ampliando gli orizzonti della sua produzione.

Un altro regista di fama mondiale, Julien Duvivier, l'autore dei film: «Il bandito della Casbah», «Carnet di ballo», «Pel di Carota», «L'allegria brigata», «Prigionieri del giorno», «Il grande valzer»,

IL PARERE DI DANIELE



Intervista con l'On. Cortis

Nostro servizio particolare

pre un passo avanti, immagine di nobiltà, di fierezza, di sancio, trasciando dietro di sé il no-torio, i saluti, i commenti, i per-riai.

Allo sportello del landau mi feci avanti e dissi: — Onorevole, la prego: una interva per i lettori del Corriere di Universalia.

— Ho già espresso pubblicamente...

— Ma si tratta di lei, onorevole — m'azzardai a soggiungere — si tratta di vincere un'impotenza che nasce dal profilo della sua vita privata...

L'on. Cortis accennò un ampio sorriso, quindi mi disse: — Antipatico... mio caro, amico... No — disse — salga. Può venire con me?

— Con molto piacere — dissi alzando in settaria. E come per antico costume, senza che nulla fosse detto al cocchiere, il landau si fece strada dopprima lentamente, e poi percorse al-

troto dei due cavalli, la stretta salafata del Corso.

Scadò un attimo al semaforo del Largo Goldoni e proseguì verso Porta del Popolo. Forse, porce a me, forse per davvero i cavalli erano ombriosi: guardavano le automobili abronamente e scotevano a tratti con pericolosi bozi.

Daniele Cortis sembrava assorto in una meditazione che si non colli, violare finché non fummo sul piazzale del Pincio.

Quasi mi parve che fosse luogo e ora da confidenza e assai più fraternamente di quanto non avrei fatto altroue, domandai: — Che cosa penso lei di quegli aspetti fondamentali del carattere umano che sono sotto il nome di "bontà" e di "malvagità"?

— Credo — mi rispose l'on. Cortis dopo un lungo sguardo — ch'era oscillato in ogni uomo. E che non a una persona e meno ancora a un'epoca sia (continuava in l. pag.)

10 SCIENTIATI lavorano per il CINEMA

Suola di orobale di seduta della Comissa Consultiva Scivola, fisa per la realizzazione del film "Fabiola".

Commissari intervenuti: Badalucchi, Carletti, Cecchelli, Colini, Foschini, Perali, Sufel, Toschi. Assenti giustificati: Tosi, Kirchbaum. Assiste il regista, Alessandro Blasetti. Di «Universalia» sono intervenuti: il Presidente, Conte Dalla Torre; il Direttore generale di Produzione, Salvo d'Angelo; il Direttore generale artistico, Andrea Lazzarini.

Il Presidente premette che si sono gettate le basi del film che sarà realizzato nel prossimo anno; che il romanzo, scritto dal Card Wiseman negli anni 1854-1854 non è scrupolosamente ispirato, per confessione dello stesso autore, agli studi storiografici del suo tempo. Che le variazioni apportate all'edizione italiana dall'Armelini nel 1884 devono essere aggiornate sui risultati della critica storica successiva. Richiede quindi ai dieci scienziati un ausilio continuativo sulla base di questionari che saranno presentati di volta in volta.

Il prof. Cecchelli (archeologia cristiana) si augura che possa realizzarsi un'opera che vibri di modernità e che non sia una riproduzione olografica di vicende passate.

Il dott. Blasetti conferma la necessità di prendere i personaggi dalla natura viva e che la stessa natura superi e soffochi l'architettura.

Il prof. Toschi (storia del costume) afferma che dal particolare nasce l'opera di arte. Gli scienziati porranno la varietà: starà agli artisti trovare gli spunti.

Seguono altri pareri degli intervenuti nel campo della rispettiva competenza.

Il Presidente propone riunioni periodiche.

Il Direttore Artistico ricorda che già hanno avuto inizio lavori parziali con il contributo del p. Sufel (storia della musica) e del prof. Perali (sociologia del mondo antico).

Con un ringraziamento del Presidente a tutti gli intervenuti, la seduta si chiude.

Il Duomo di Milano



«Durante la ripresa cinematografica del documentario "Universalia" affollata il 4 novembre scorso, S. C. il Cardinale Schuster celebrava il pontificale, 150 riflettori e alcune fotografiche illuminavano l'interno del Duomo».

Fig.1 – Prima pagina de «Il Corriere di Universalia», a. I, n. 3, novembre 1946 (DB: PER 922).

nel 1949, indicano agli imprenditori la strada del film per il grande pubblico, che necessita di pratiche economiche e strategiche – come la coproduzione o l'accordo con i distributori – di cui la Orbis diffida. Salvo D'Angelo non fa che portare in luce le contraddizioni di un'impresa rivolta principalmente ai fedeli, timorosa e indecisa nell'adottare criteri industriali, che rifiuta i minimi garantiti di un distributore per paura di perdere il controllo e punta all'autosufficienza dei capitali in una produzione ad alto rischio come il cinema, nel periodo più difficile per l'economia nazionale del dopoguerra¹⁰.

II. UNIVERSALIA UNA E TRINA

Nella seduta del comitato tecnico della Orbis del 10 gennaio 1945, Salvo D'Angelo fa notare come il rapido aumento dei costi di pellicola, materiale da costruzione e legname rischi di far sballare i preventivi dei due film in previsione, *Il testimone* e *Angeli neri*, e insiste perché si producano contemporaneamente, pur con grande sforzo organizzativo, per sfruttare meglio le risorse¹¹. Nel 1947 un anno dopo aver firmato il contratto per *Fabiola* (1949), Alessandro Blasetti chiede all'Universalialia l'adeguamento della cifra prevista per la regia, perché la svalutazione ha pesantemente colpito l'entità del suo compenso¹². Sono solo due esempi delle condizioni in cui si trova a operare il cinema italiano nell'immediato dopoguerra, come del resto tutta la produzione industriale del Paese. È in questo difficile contesto che dal 1946-47 si sviluppa la politica produttiva dell'Universalialia spa, una sfida impossibile che nessun altro produttore in quegli stessi anni osa nemmeno immaginare. Costituita nel dicembre 1946 da una costola della Orbis, l'Universalialia è una realtà completamente diversa dalla prima: «un'organizzazione non cattolica, né sfacciatamente cristiana: produttrice di film che aprono la porta alla speranza e alla consolazione», la definisce Salvo D'Angelo¹³. La nuova società, che ha per oggetto la produzione, l'importazione e l'esportazione di film e ha facoltà di fare tutte le operazioni finanziarie mobiliari e immobiliari connesse con l'attività, nasce come società autonoma dal CCC e dal Vaticano (*fig. 1*), anche se poi i suoi dirigenti coltiveranno appositamente questa ambiguità di legami per convincere i finanziatori a entrare in affari, contando sul nome del conte Giuseppe Dalla Torre. Il direttore de «L'Osservatore Romano» diventerà in seguito presidente della casa di produzione, ma in questi anni presiede solo l'associazione culturale che porta lo stesso nome. I contatti con «L'Osservatore Romano» sono comunque stretti, perché il critico cinematografico del giornale, Piero Regnoli, riveste la carica di vicedirettore dell'Universalialia spa, mentre il direttore è Salvo D'Angelo. L'Universalialia, come il produttore affermerà in seguito, assumendosi in pieno meriti e fallimenti, è la “sua” casa di produzione¹⁴. Anche se nel giro di

¹⁰ Per un quadro economico-legislativo del dopoguerra: Quaglietti, 1980; Corsi, 2001.

¹¹ Comitato tecnico Orbis, 10 gennaio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 9 (DB: ISACEM 745).

¹² Alessandro Blasetti, lettera a Eitel Monaco (consulente dell'Universalialia), 25 gennaio 1947, in FAB, busta CRS 10, fascicolo 0462. Il regista vorrebbe che il suo compenso, inizialmente previsto in 2.500.000 di lire nel contratto del 1946, fosse elevato a 3.500.000. In seguito al conflitto e all'occupazione straniera, nel dopoguerra si scatena un'inflazione che riduce la lira a un trentesimo del suo valore prebellico: cfr. Castronovo, 1980.

¹³ Salvo D'Angelo, lettera a Cesare Zavattini, 25 febbraio 1947, BPAZ.

¹⁴ Salvo D'Angelo, lettera a Cesare Zavattini, 12 settembre 1977, BPAZ.



Fig. 2 – Prima pagina de «Il Corriere di Universalia», a. I, n. 2, settembre 1946 (DB: PER 921). Nella foto a destra, Sarah Churchill.

pochi anni si conteranno ben tre società Universalia (Universalia spa, Universalia Produzione spa e Universalia Film spa), è indubbio che tutti i film prodotti con questa sigla portino l'impronta di Salvo D'Angelo, per il gusto scenografico, la prospettiva europea e soprattutto l'intesa con i "suoi" autori.

I film di D'Angelo sono: *Daniele Cortis* (1947) di Mario Soldati (fig. 2), *La terra trema* (1948, con AR.TE.AS Film) di Visconti, *Fabiola* (1949) di Blasetti, *Gli ultimi giorni di Pompei* (1950) di Paolo Moffa, *Guarany* (1950) di Riccardo Freda, *La bellezza del diavolo* (1950, con ENIC e Franco-London Films) di René Clair, *Prima comunione* (1950, con Franco-London Films) di Blasetti. A questi si aggiungono *Germania anno zero* (1948) di Rossellini e *Bellissima* (1951) ancora di Visconti, che D'Angelo produce in proprio. In tutto otto film in cinque anni, fra i quali tre capolavori del neorealismo, un kolossal unico nel suo genere, e due coproduzioni italo-francesi (fig. 3).

Lo sforzo produttivo – senza contare i progetti mai realizzati – è enorme e D'Angelo cerca subito dei partner internazionali. Nella primavera del 1947 è a Parigi per prendere contatti con autori e case di produzione, ed è solo il primo di una serie di viaggi che D'Angelo compie in Francia, spesso accompagnato da Eitel Monaco, segretario e poi presidente dell'ANICA, in quelle occasioni qualificato come consulente dell'Universalia. È stata da poco stilata (ottobre 1946) una bozza di accordi italo-francesi, prima tappa di un percorso che porterà al trattato ufficiale del marzo 1949, sancito a livello governativo nel novembre successivo. D'Angelo non aspetta di avere la certezza dei vantaggi dell'accordo, come fanno quasi tutti gli altri produttori, ma si lancia, con *Fabiola*, nella sperimentazione di una forma di collaborazione artistica con la Francia che già prefigura la coproduzione, come

conferma Piero Regnoli, che di lui dice: «fu l'uomo che inventò le coproduzioni [...] inventò il sistema della doppia nazionalità, fu lui a ventilarlo ai nostri uomini di governo, e fece poi stilare un accordo governativo tra i due paesi suggerendo di persona le linee tecniche del tipo di contratto»¹⁵. Anche D'Angelo in una lettera privata del 1952 sostiene che «Universalialia ha "inventato" la coproduzione con la cinematografia francese, nel più generale scetticismo. Solo alcuni anni dopo i due governi rendevano ufficiale ciò che Universalialia aveva creato e ampiamente praticato»¹⁶.

Se D'Angelo sia il suggeritore o la cavia di Monaco nell'elaborazione degli accordi, non è dato sapere, ma è certo che D'Angelo coglie subito l'opportunità per mettere in pratica il concetto di intelligenza europea, cui più volte si riferisce per esprimere la sua idea di cinema, spingendosi anche a preconizzare un unico mercato italo-francese da diecimila sale, come stavano cominciando a immaginare molti illuminati esponenti del cinema europeo¹⁷. *Fabiola* esce nel marzo 1949, troppo presto per godere i benefici della coproduzione, tanto che in alcuni paesi figura di nazionalità francese. La sua circolazione diventa tuttavia un test per le possibilità di esportazione del film europeo, cui i rappresentanti dell'industria italiana e francese guardano con attenzione per capire che tipo di film esportare negli Stati Uniti e con quali strategie¹⁸.

L'aver iniziato per primo una pratica che poi avrà molta fortuna nel cinema italiano non porta nessun vantaggio a Salvo D'Angelo, anzi lo fa scontrare più duramente con l'ostilità del mondo finanziario, che diffida del cinema e delle sue particolari formule industriali. Nel 1949 *La bellezza del diavolo*, prima coproduzione ufficiale fra Italia e Francia, rischia di saltare perché non si riesce a scontare presso gli istituti bancari il consistente anticipo concesso dalla distribuzione Artisti Associati sotto forma di effetti cambiari. Visto il rifiuto delle banche, anche gli investitori privati minacciano di ritirarsi, con il conseguente crollo dell'impianto produttivo e solo l'intervento del sottosegretario Giulio Andreotti, che intercede presso la BNL, sblocca la situazione¹⁹.

Quello de *La bellezza del diavolo* non è un caso isolato. Le banche, che hanno cominciato ad aprire una linea di credito alle imprese cinematografiche nel dopoguerra, si trovano fortemente condizionate dagli indirizzi di politica economica dettati dal ministro del Bilancio Luigi Einaudi a partire dall'ottobre 1947. La politica deflattiva perseguita dal primo governo senza le sinistre per normalizzare il mercato finanziario, arrestare la spirale inflattiva e il debito crescente, prevede misure restrittive sul credito e sulla liquidità bancaria per rallentare la circolazione della moneta e stabilizzarla²⁰. Della cosiddetta stretta creditizia fanno le spese soprattutto le attività produttive dal rendimento più aleatorio, come

¹⁵ Faldini, Fofi, 1979: 115. Sulla produzione di *Fabiola*, cfr. Di Chiara, 2016: 125-141, e Vanelli, 2002.


¹⁶ Salvo D'Angelo, lettera a Maria Luisa Muzi, 2 luglio 1952, in Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Archivio Giulio Andreotti, busta 1455 (DB: ASILS 607).

¹⁷ [s.n.], 1948: 3. Sul progetto di cinema europeo, cfr. Corsi, 1991, 1996 e 1999.

¹⁸ [s.n.], 1950a. Nell'articolo si specifica che gli industriali intendono subordinare ogni iniziativa ai risultati commerciali di *Fabiola*.

¹⁹ René Clair, lettere a Giulio Andreotti, 22 luglio 1949 e 19 novembre 1949, in Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Archivio Giulio Andreotti, busta 1455 (DB: ASILS 615 e ASILS 617).

²⁰ De Cecco, 1974.

UNIVERSALIA
 ANNUNCIA PER L'ANNO DELLA PRODUZIONE  1946-47 NEL CAMPO CINEMATOGRAFICA

DANIELE CORTIS REGIA DI MARIO SOLDATI
 SARAH CHURCHILL
 CON GINO CERVI
 VITTORIO GASSMAN

PER LA REGIA DI ALESSANDRO BLASETTI **FABIOLA**

IGNAZIO LOYOLA IN COLLABORAZIONE CON LA SPAGNA PER LA REGIA DI MARIO SOLDATI

UN DRAMMA DI **LAVERY**
 IL GRANDE LAVERY SCENEGGERÀ LA SUA OPERA E PARTECIPERÀ IN ITALIA ALLA REALIZZAZIONE DEL FILM

UN FILM DI **LEOPOLD LINDTBERG** IL NOTO REGISTA SVIZZERO AUTORE DI "L'ULTIMA SPERANZA" E "LETTERE D'AMORE SARDINITE"

UNA COLLANA DI DOCUMENTARI
 D'ARTE - SPETTACOLARI E SCIENTIFICI
 REGISTI: BLASETTI - CASTELLANI - COMENCINI - MARCELLINI
 COLLABORATORI: CECHELLI - FABBRI - JOSI - PROF. KIRCHBAUM (S)
 MARIANI - PERALI - POZZI-BELLINI - TOSCHII-ECC

PRODUTTORE SALVO D'ANGELO UNIVERSALIA
 PASSETTO DI BORGO-CASTEL
 SANT'ANGELO-ROMA-
 TELEFONO 564 927

Fig. 3 – Pubblicità dei film prodotti da Universalia pubblicata in «La Cinematografia Italiana», a. II, n. 16, 14 dicembre 1946 (DB: ISACEM 530).

il cinema, cui rimane la sola possibilità di rivolgersi al credito specializzato della SACC-BNL. Nell'aprile 1950 il deputato DC Alfredo Proia, che è anche presidente della società di noleggio Generalcine ed ex presidente dell'ANICA, durante la discussione sul bilancio del Tesoro alla Camera, denuncia lo squilibrio fra le esigenze dell'industria cinematografica, che punta a raggiungere i cento film l'anno, e le effettive disponibilità di finanziamento della BNL:

Le nostre case cinematografiche si sono quindi rivolte anche ad altri istituti bancari, ma hanno incontrato gravi e spesso insormontabili difficoltà. Sembra infatti che tassative disposizioni dell'Ispettorato del Credito vietino le operazioni di credito cinematografico e che la Banca d'Italia non accetti il risconto della Carta Cinematografica.²¹

Il mancato sconto di quelle garanzie virtuali che tengono in piedi la produzione italiana sotto forma di minimi garantiti rischia di mettere in ginocchio l'industria del cinema, oltre che attirare verso di essa, come effetto collaterale, banchieri di frodo, usurai e «figli di latifondisti»²². A quest'ultima categoria appartiene il conte napoletano Giuseppe Federici di Abriola, grande proprietario terriero con la passione del cinema, che entra in scena proprio nel periodo della stretta creditizia, diventando l'indispensabile garante per il proseguimento dell'attività di D'Angelo. La sua firma sulle fidejussioni bancarie permette di portare a termine sia *La bellezza del diavolo* che *Prima comunione*²³.

Nel 1948 troviamo Federici vicepresidente della Universalia Produzione spa, che, a dispetto della somiglianza del nome, è una nuova società rispetto alla Universalia spa. L'Universalia Produzione si costituisce il 9 dicembre 1948 con Salvo D'Angelo consigliere delegato, Nicolò Brancatelli presidente, Henry Deutschmeister consigliere²⁴. La nuova società viene fondata col preciso scopo di continuare l'attività di produzione, mentre la precedente, che dal 15 dicembre 1948 prende il nome di Universalia Film, delibera la cessazione dell'attività produttiva ed elegge a scopo della società lo sfruttamento di *Fabiola* e de *Gli ultimi giorni di Pompei* per ripianare l'ingente esposizione col Banco di Sicilia (1 miliardo e 700 milioni), che entra nel consiglio con un suo rappresentante²⁵. Il Banco di Sicilia, che sosteneva l'attività di Salvo D'Angelo dal 1946, cessa il rapporto di fiducia col produttore dopo il clamoroso sfioramento di budget di

²¹ [s.n.], 1950b: 194. Proia in quell'occasione propone che, con uno stanziamento di 600 milioni in 5 anni, lo Stato offra un contributo del 5% al pagamento degli interessi sui mutui contratti dalle aziende cinematografiche: una misura che sarà varata solo con la Legge n. 1213 del 1965 (art. 27) nella misura del 3%. Per carta cinematografica è da intendersi il documento di prestito bancario sottoscritto dalle imprese cinematografiche.

²² Dragosei, 1951a: 15.

²³ [s.n.], 1950c: 3. Il conte si occupa di cinema solo da tre anni e si professa non ancora molto esperto. Vede nel cinema grandi possibilità per il capitale privato.

²⁴ *Appunto su "Universalia"*, 15 febbraio 1949, in Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 8, fascicolo 62, sottofascicolo 1 (DB: ASILS 303).

²⁵ Universalia Film: Giuseppe Dalla Torre presidente, Alessandro Papi cons. delegato. Consiglieri: Giuseppe Fasolino ed Emilio Solustri del Banco di Sicilia, Andrea Lazzerini, il conte Giuliano Da Cascina e il principe Fernando Aragona Pignatelli Cortes. Gli ultimi due hanno concesso fidejussione presso il Banco di Sicilia garantendo con le loro proprietà terriere per circa 400 milioni. L'esposizione totale è valutata 1 miliardo e 700 milioni del Banco di Sicilia, più 200 milioni di privati: cfr. DB: ASILS 303.

Fabiola, parte del quale è stato stornato all'insaputa della banca per salvare la lavorazione de *La terra trema*. I sensazionali costi di *Fabiola*, che toccano il miliardo di lire, erano sicuramente dovuti alle congiunte manie di grandezza di D'Angelo e Blasetti – non nuovo a queste situazioni – ma anche alla peculiarità di un tentativo, unico nel suo genere all'epoca, di rilanciare il kolossal italiano di statura internazionale, con una grande mobilitazione di studi cinematografici, riattivati per l'occasione, e una campagna pubblicitaria in grande stile²⁶. Certamente vi furono sprechi e ritardi nella lavorazione, che fecero slittare le uscite italiane e internazionali con gravi danni, ma ciò fu dovuto anche all'attenzione e forse all'allarme suscitati dalla portata dell'operazione. Blasetti racconta le frequenti visite di rappresentanti del mondo cattolico sul set, che interrompevano continuamente le riprese, e le pesanti interferenze del consigliere di Universalia Andrea Lazzerini sulla sceneggiatura, già faticosamente elaborata: «nessun acclamato direttore di produzione si sarebbe mai permesso un tono così», dice Blasetti²⁷. Alla fine del film si chiedono ancora tagli e aggiustamenti, accolti solo in parte dalla produzione, che non può per questo evitare da parte del CCC il negativo giudizio «per adulti con riserva».

Di tutti i film prodotti da D'Angelo solo *Guarany* ottiene il via libera dal CCC, mentre tutti gli altri ricevono restrizioni alla visione e *Germania anno zero* viene addirittura escluso²⁸. Al contrario, quasi tutti, compreso *Fabiola*, ricevono apprezzamenti dai giornali di sinistra: una prova del non allineamento di D'Angelo ai ristretti codici di valutazione del CCC, e del suo convinto sostegno, suffragato da appassionate dichiarazioni di stima, ai progetti di Visconti, Rossellini, Zavattini e soprattutto Blasetti. Con quest'ultimo il produttore instaura uno speciale rapporto di amicizia che dura fino alla fine della sua vita, nonostante i molti debiti lasciati insoluti²⁹. Mentre lavorano a *Prima comunione*, cercando di prevenire le ostilità del CCC con la consulenza di alcuni prelati, D'Angelo confessa a Blasetti i gravi problemi finanziari che lo tormentano e che hanno origine dalla comune impresa di qualche anno prima: «non penso ai giorni che verranno per non mettermi paura e per non scoraggiarmi. Non abbiamo speranze né possibilità da alcuna parte: ormai le risposte sono arrivate categoriche e definitive. Siamo soltanto nelle mani del conte Federici»³⁰.

²⁶ I due teatri di posa del Centro sperimentale di Cinematografia sono concessi in affitto all'Universalia con un contratto a lunga scadenza: Alcide De Gasperi, lettera a Giulio Andreotti, 8 luglio 1947, in ASILS/AGA, Universalia Film, D'Angelo Salvo, busta 1455.

²⁷ Alessandro Blasetti, lettera a Salvo D'Angelo, 8 giugno 1947, in FAB, busta CRS 10, fascicolo 0462.

²⁸ Vittorino Veronese, lettera a Giovanni Battista Montini, 4 marzo 1949, in Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 8, fascicolo 62, sottofascicolo 2 (DB: ASILS 345). D'Angelo rivendica con orgoglio la paternità di *Germania anno zero* in occasione della morte di Rossellini: Salvo D'Angelo, lettera a Cesare Zavattini, 12 settembre 1977, BPAZ.

²⁹ Blasetti è sempre uno degli ultimi a ricevere i pagamenti perché D'Angelo sa che può contare sulla sua lealtà: Salvo D'Angelo, lettera ad Alessandro Blasetti, 26 aprile 1950, in FAB, busta CRS 10, fascicolo 0463. Nel 1953 Blasetti rinuncia spontaneamente agli 8 milioni di cui è creditore.

Scrivo al suo avvocato: «Voglia cordialmente informare l'architetto D'Angelo [...] poiché, come ho ripetutamente detto e scritto, questo mio credito appartiene ormai a lui», cfr. Alessandro Blasetti, lettera a Francesco Dell'Ongaro, 16 gennaio 1953, in FAB, busta CRS 10, fascicolo 0463.

³⁰ Salvo D'Angelo, lettera ad Alessandro Blasetti, 26 aprile 1950, in FAB, busta CRS 10, fascicolo 0463.

III. CINEMA E LATIFONDO, CONNUBIO IMPOSSIBILE

Prima comunione, in coproduzione con la Franco-London, è stato progettato in funzione di un costo contenuto, pochi personaggi e tempi di ripresa contingentati, tutto il contrario di *Fabiola*. D'Angelo teme gli imprevisti di Blasetti e non glielo nasconde – «stia bene attento che la mia “fragilità” economica non mi consente di sfiorare il preventivo nemmeno di una lira» – mentre gli ricorda continuamente la situazione di estrema precarietà in cui si trova: «tutte le porte sono chiuse, non a me, ma a tutti coloro che si occupano di cinematografo. Il Banco di Roma mi sta soffocando»³¹. Siamo nell'aprile 1950, nel momento più difficile della stretta creditizia per il cinema e, in più, a D'Angelo non si perdona l'ammacco lasciato con *Fabiola*. Eppure il film, campione d'incassi in Italia, è stato venduto con successo in 25 Paesi. Il suo bilancio a fine sfruttamento sarà positivo, ma il credito italiano è troppo debole e impreparato al tipo di rischio connesso con il cinema. La “garanzia di buon fine”, formula usata per sottoscrivere i prestiti bancari e garantirne la restituzione, diventa l'ossessione di Salvo D'Angelo, che sa bene di muoversi sotto la minaccia costante di rovina, ma non può certo prevedere da che parte arriverà il colpo mortale.

La “legge stralcio” n. 841, conosciuta come riforma agraria, viene approvata dal Parlamento il 21 ottobre 1950. Fra i terreni oggetto di redistribuzione ci sono i latifondi della Basilicata che, nella zona della Val d'Agri in provincia di Matera, appartengono quasi esclusivamente a due rappresentanti della nobiltà: Giulio Berlingieri e Giuseppe Federici di Abriola, entrambi finanziatori dell'Universalìa e garanti per essa verso le banche. I loro terreni sono vincolati alle fidejussioni del credito cinematografico e per questo non possono neanche essere frettolosamente suddivisi fra gli eredi, come accade in molti altri casi al profilarsi della legge. Le espropriazioni decise con decreto all'inizio del 1951 colpiscono dunque il 90% del patrimonio di Federici e Berlingieri, pari a circa 10.000 ettari di terreno, e fanno crollare il castello di carte bancarie costruito da D'Angelo per far proseguire la produzione Universalìa³². Il conte Federici – rivela D'Angelo in una lettera del luglio 1952 destinata ad Andreotti – è proprietario dell'intero pacchetto azionario dell'Universalìa Produzione, che in quel momento ha in preparazione *Bellissima e Stazione Termini* (1953)³³. È a questo provvedimento del governo che si riferisce con tutta probabilità il produttore quando, il 18 maggio 1951, scrive disperato al regista Claude Autant-Lara, che sta preparando *Stazione Termini*: «Lei non può immaginare la mia vita in questo momento: il 7 giugno comincerò a girare il film Visconti-Magnani e le condizioni economiche dell'Italia in queste ultime settimane sono divenute spaventose a causa di una folle politica finanziaria»³⁴. Il consiglio di amministrazione di Universalìa si dimette poco dopo, nel giugno 1951, e l'8 luglio 1952 segue la dichiarazione di fallimento, voluta dai piccoli creditori privati. La procedura di liquidazione è ancora in corso nel 1959, come prova «l'assemblea dei creditori dell'Universalìa Produzione spa e dei creditori personali del garante del concordato fallimentare Universalìa, Giuseppe Federici d'Abriola», indetta in

³¹ Salvo D'Angelo, lettera ad Alessandro Blasetti, 28 aprile 1950, in FAB, busta CRS 10, fascicolo 0463.

³² Ente per lo sviluppo dell'irrigazione e la trasformazione fondiaria in Puglia, Lucania e Molise, 1953.

³³ DB: ASILS 607.

³⁴ Cassarini, 2013: 27.

marzo³⁵. La liquidità rimasta nelle casse dell'Universalìa ammonta a circa 3.5 milioni, del tutto insufficienti a saldare i debiti, che vengono almeno parzialmente riasciti attingendo alle indennità di scorporo della ditta Federici, ovvero ai proventi dell'alienazione di una parte dei terreni del conte.

Pochi giorni prima della dichiarazione di fallimento, Salvo D'Angelo aveva espresso le sue ultime volontà per la società, indirizzando una lettera ad Andreotti – su intercessione della sua segretaria – per pregarlo di favorire la nomina di un curatore fallimentare esperto e ben disposto, allo scopo di «impedire una campagna pubblicitaria e clamorosa dei sostenitori della improduttività dell'arte cinematografica. [...] Pensi quanta gente potrà finalmente divertirsi a dichiarare che *Fabiola* è stato un vero disastro economico»³⁶. Nel momento del disastro, la prima preoccupazione di D'Angelo è difendere l'onore della sua impresa e del cinema artistico, portando a compimento anche *Bellissima*, che Visconti aveva accettato di girare con lui dopo aver rinunciato a ben tre progetti: *Cronache di poveri amanti*, *Il marchese del Grillo*, *La carrozza del Santo Sacramento*³⁷.

Pensato inizialmente come una coproduzione italo-francese con Jean Marais, Michel Auclair, Simone Signoret, nel 1951 *Bellissima* imbocca velocemente un'altra direzione, forse per battere sul tempo la tempesta finanziaria che si sta annunciando. Fra la notizia della coproduzione, in marzo, e l'uscita del film, il 27 dicembre, c'è la costituzione di una società fondata appositamente per realizzare il progetto, Film Bellissima, e il finanziamento di 35 milioni ottenuto in agosto dalla BNL grazie agli effetti emessi dalla società di distribuzione CEI³⁸. In questa sua estrema missione kamikaze al servizio del cinema d'arte, Salvo D'Angelo riesce "miracolosamente" a trasferire ad altri le produzioni in corso: *Bellissima* alla CEI Incom e *Stazione Termini* al produttore francese Paul Greated³⁹.

Da uomo d'azione, Salvo D'Angelo dimostra per l'ultima volta prontezza nel prendere decisioni e capacità nel convincere gli altri ad appoggiarle. Da uomo d'onore, non rivela mai pubblicamente i retroscena del fallimento della sua attività cinematografica, preferendo ritirarsi a vivere in Toscana, dove lavora come architetto fino alla fine.

Con una coincidenza temporale bizzarra, negli stessi anni del crollo dell'Universalìa, le *major* americane occupavano gli studi romani con la lavorazione di *Quo Vadis* (1951) di Mervyn LeRoy, accreditando a posteriori la tesi di Blasetti su un presunto boicottaggio internazionale di *Fabiola* a opera di «forze finanziarie av-

³⁵ Assemblea dei creditori del fallimento Universalìa, 18 marzo 1959, in FAB, busta CRS 10, fascicolo 0462.

³⁶ DB: ASILS 607.

³⁷ Dragosei, 1951b. *Bellissima* nasce da un episodio reale accaduto sul set di *Prima comunione*.

³⁸ Verbali del comitato esecutivo della SACC-BNL, in ASBNL. I concessionari di zona della CEI emettono cambiali per 30 milioni; i rimanenti 5 sono emessi dalla CEI stessa. Dirigenti di Film Bellissima sono Salvo D'Angelo e Romolo Vignetti: Bernardini, 2000.

³⁹ DB: ASILS 607. *Stazione Termini* passa poi al produttore americano David O. Selznick: cfr. Cassarini, 2013.

verse», con lo scopo di favorire altri kolossal⁴⁰. Legati da una comune visione del cinema e dalla fretta di affermare nel mondo le capacità dell'industria italiana, sfidando i rapporti di forza fra cinematografie e Stati, Blasetti e D'Angelo restarono in contatto molto a lungo, in un rapporto speciale di stima e comprensione che le lettere private testimoniano oltre ogni dubbio. «Il lavoro e la dignità del cinema italiano – gli scrive Blasetti nel 1950 – debbono molto al Suo coraggio e alla sua siciliana ostinatezza di fronte agli ostacoli più insormontabili, l'imbecillità e l'invidia [...]. L'equilibrio dei valori, il guardare lontano sono la caratteristica delle sue eccezionali qualità di produttore»⁴¹: un tributo d'onore significativo da un regista che ha lavorato con i più importanti produttori italiani.

Nei cinque anni di vita dell'Universal, nonostante i conti in rosso e una distanza palpabile fra ambizioni e realizzazioni, Salvo D'Angelo non venne mai meno alla prospettiva internazionale nella sua strategia di produzione, gettandosi fra i primi in imprese che le condizioni del cinema italiano all'epoca rendevano proibitive. Puntando in alto provò «a dare l'assalto alla sonnacchiosa guarnigione che difende ancora la cittadella del cinema [...] tradizionale e conservatore che cammina lento ma sicuro sui binari delle commedioline di Totò e della *Sepolta viva*»⁴². Si avventurò in iniziative sicuramente superiori alla sua capacità di gestirne l'organizzazione e il rischio, spinto da ambizioni grandiose ma poco rispettose del conto economico. È difficile, tuttavia, leggendo le sue lettere private, immaginarlo come un avventuriero avido di denaro, che in effetti perse ogni volta che lo ebbe tra le mani per raggiungere obiettivi artistici. Piuttosto, la sua parabola di produttore esemplifica efficacemente lo scarto fra le giuste intuizioni sulle potenzialità della collaborazione europea e l'effettiva possibilità di realizzarla nelle precarie condizioni dell'industria cinematografica del dopoguerra, dimostrando chiaramente quanto la produzione del film sia influenzata dagli avvenimenti politici ed economici del Paese, anche quando essi sembrano lontani dal mondo della creazione artistica.

⁴⁰ Alessandro Blasetti, lettera ad Arnaldo Papi, 12 maggio 1949 (confidenziale), in FAB, busta CRS 10, fascicolo 0462. Scrive Blasetti: «Queste forze hanno già operato in modo estremamente nocivo contro il film in Italia e, per riflesso, nei primi paesi stranieri dove il film è stato presentato. A maggior ragione opereranno a Parigi per fare in modo che *Fabiola* si risolva decisamente in un insuccesso [...] della ormai troppo preoccupante e troppo matura produzione italiana. [...] Universal per quanto ha conseguito e diffuso di sé nel mondo, ha infinitamente più nemici di quel che non si possa immaginare».

⁴¹ Alessandro Blasetti, lettera a Salvo D'Angelo, 29 agosto 1950, in FAB, busta CRS 10, fascicolo 0463.

⁴² Dragosei, 1951c: 14. Nell'articolo il destino di D'Angelo viene accomunato a quello di Filippo Del Giudice, entrambi costretti alla resa per mancanza di credito.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN "I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70" coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio da cui proviene. I documenti studiati possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali da cui provengono e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati del progetto.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

Tavola delle sigle

ACI: Azione Cattolica Italiana

ANICA: Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini

ASBNL: Archivio Storico della Banca Nazionale del Lavoro

ASILS: Archivio Storico dell'Istituto Luigi Sturzo

BNL: Banca Nazionale del Lavoro

BPAZ: Biblioteca Panizzi, Archivio Cesare Zavattini

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

CEI: Consorzio Esercenti cinema Italiani

DC: Democrazia Cristiana

ENIC: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche

FAB: Fondo Alessandro Blasetti presso la Fondazione Cineteca di Bologna

GIAC: Gioventù Italiana di Azione Cattolica

ISACEM: Istituto per la Storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI

SACC-BNL: Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico presso la Banca Nazionale del Lavoro.

Riferimenti bibliografici

- Bellano, Marco**
2011, *Una conversazione con Roman Vlad*, «Cabiria», a. XLI, n. 168, II quadrimestre.
- Bernardini, Aldo** (a cura di)
2000, *Cinema italiano 1930-1995. Le imprese di produzione*, Anica, Roma.
- Cassarini, Maria Carla**
2013, *Stazione Termini. Il calvario di un soggetto di Zavattini fra mille intralci e problemi di produzione*, «Cabiria», a. XLIII, n. 173, I quadrimestre.
- Castronovo, Valerio**
1980, *L'industria italiana dall'ottocento a oggi*, Mondadori, Milano.
- Corsi, Barbara**
1991, *Le coproduzioni europee del primo dopoguerra (1945-49): l'utopia del fronte unico di cinematografia*, in David W. Ellwood, Gian Piero Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema, 1945-1960*, La Casa Usher, Firenze 1991.
1996, *Eutanasia di un'unione*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996.
1999, *L'utopia dell'unione cinematografica europea*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino 1999.
2001, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.
- De Cecco, Marcello**
1974, *La politica economica durante la ricostruzione 1945-1951*, in Stuart J. Woolf (a cura di), *Italia, 1943-1950. La ricostruzione*, Laterza, Roma/Bari 1974.
- Di Chiara, Francesco**
2016, *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Donzelli, Roma.
- Dragosei, Italo**
1951a, *Anche gli usurai?*, «Hollywood», a. VII, n. 305, 21 luglio.
1951b, *Luchino Visconti non andrà in carrozza*, «Hollywood», a. VII, n. 287, 17 marzo.
1951c, *Blasetti scherza col "Fuoco"*, «Hollywood», a. VII, n. 279, 20 gennaio.
- Ente per lo Sviluppo dell'irrigazione e la trasformazione fondiaria in Puglia, Lucania e Molise. Sezione speciale per la Riforma fondiaria, Bari**
1953, *Elenco dei proprietari espropriati distinto per province e per comuni: L. 12 maggio 1950 n. 230, L. 21 ottobre 1950 n. 841*, Laterza, Bari.
- Faldini, Franca; Fofi, Goffredo** (a cura di)
1979, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, Feltrinelli, Milano; seconda edizione, Cineteca di Bologna, Bologna 2009.
- Lonero, Emilio; Anziano, Aldo**
2004, *La storia della Orbis-Universalis. Cattolici e neorealismo*, Effatà, Cantalupa.
- Quaglietti, Lorenzo**
1980, *Storia economico politica del cinema italiano: 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma.
- [s.n.]
1948, *Un'intervista con Salvo D'Angelo sulla collaborazione italo-francese*, «Araldo dello Spettacolo», a. V, n. 28.
1950a, *La produzione europea potrà raggiungere il grande pubblico americano*, «Araldo dello Spettacolo», a. V, n. 68.

1950b, *Cinema Gira*, «Cinema», n.s.,
a. III, n. 36, 15 aprile.

1950c, *Intervista col presidente
dell'Universalia conte Federici*,
«Araldo dello Spettacolo», a. V, n. 60.

1951, *Uomini e cose del cinema*,
«Cinespettacolo», a. VI, n. 12,
dicembre.

Vanelli, Marco (a cura di)

2002, *Fabiola. Un film Universalia
prodotto da Salvo D'Angelo, diretto
da Alessandro Blasetti*, Cinit, Venezia.

MENTRE SI GIRA ROMA CITTÀ APERTA... DA ANGELI NERI A UN GIORNO NELLA VITA: EVOLUZIONE DI UN PROGETTO CATTOLICO NEOREALISTA

Raffaele De Berti

L'articolo analizza il trattamento inedito del film *Angeli neri* di Alberto Lattuada, Mario Monicelli e Cesare Zavattini conservato presso l'Archivio Zavattini della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. Si tratta di un progetto nato nei primi mesi del 1944 in seno prima al Centro Cattolico Cinematografico (CCC) e in seguito della società Orbis. Il soggetto ha per protagonisti due gesuiti. Uno impegnato nella Resistenza romana in modo molto attivo durante i mesi dell'occupazione tedesca, l'altro strenuo difensore degli ideali di pace e non violenza. Scopo del testo è di capire quali furono le ragioni dell'abbandono, all'ultimo momento, della realizzazione del film per passare alla produzione di *Un giorno nella vita* di Alessandro Blasetti che, pur mantenendo per soggetto la Resistenza, elimina molti degli elementi problematici della partecipazione dei cattolici alla lotta armata presenti in *Angeli neri*.

The article analyses the unpublished script of the film "Angeli neri" by Alberto Lattuada, Mario Monicelli and Cesare Zavattini, which is held at the Archivio Zavattini of the Panizzi Library in Reggio Emilia. The project was born at the beginning of 1944, first inside the Centro cattolico cinematografico and later managed by Orbis. The two main characters of the film were to be two Jesuits: one took part in the Roman Resistance to the Nazi occupation; the other was a defender of peace and nonviolence. The aim of the essay is to understand the reasons for the sudden abandonment of the project, in favour of "Un giorno nella vita" by Alessandro Blasetti, which – albeit similarly set in the Resistance – erases many of the controversial aspects of the Catholic contribution to "Angeli neri".

I. CONTESTO PRODUTTIVO CATTOLICO E NEOREALISMO (1944-46)

La mattina del 5 giugno 1944 Roma è una città libera, mentre al Nord la guerra continua. Nella città eterna fervono i progetti di realizzazione di nuovi film: tra l'altro si pensa di raccontare l'occupazione tedesca di Roma e il sacrificio di sacerdoti come don Pietro Pappagallo e don Giuseppe Morosini. Il nostro pensiero corre a *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, le cui vicende produttive sono state ben ricostruite da Stefano Roncoroni¹. La genesi del film risale al settembre 1944, quando la CIS-Nettunia acquista da Alberto Consiglio i diritti

¹ Roncoroni, 2006. Si veda anche Bruni, 2006.

sul soggetto di un film su Pappagallo, martire alle Fosse Ardeatine; nell'ottobre 1944 viene siglato da Amidei il contratto per la sceneggiatura di *Storie di ieri e oggi* (titolo iniziale di *Roma città aperta*) incentrata, appunto, sulle vicende di Morosini e Pappagallo; il 15 dicembre 1944 il soggetto è inviato al Sottosegretario per la Stampa, Informazioni e Spettacolo; l'inizio delle riprese avviene nella notte fra il 17 e il 18 gennaio 1945 e la conclusione l'8 giugno 1945. L'anteprima del film ha luogo il 28 agosto 1945, la prima proiezione pubblica il 24 settembre 1945 al Teatro Quirino.

Le date sono importanti per capire come già prima (e nel corso della realizzazione) di *Roma città aperta*, indiscusso capostipite del cinema neorealista, fervano anche le iniziative cinematografiche in campo cattolico². In particolare il Centro Cattolico Cinematografico (CCC) presieduto da Luigi Gedda, che nel 1942 aveva realizzato *Pastor Angelicus*³ e durante l'occupazione tedesca di Roma *La porta del cielo* (1945) di Vittorio De Sica, è molto attivo in campo produttivo, tanto da costituire il 20 dicembre 1944 la Orbis come società indipendente⁴, in modo da separare l'attività produttiva da quella di vigilanza e di coordinamento propria del CCC⁵.

Gli scopi della Orbis sono resi chiari dal documento di programmazione per l'attività del 1946, nel quale vengono delineate tre linee d'intervento:

- a) la realizzazione di Film spettacolari a carattere non scopertamente religioso svolgenti una *tesi* normalmente socialmente costruttiva;
- b) la illustrazione attraverso cortometraggi documentari della vita spirituale e artistica della Città del Vaticano e della cattolicità;
- c) la realizzazione cinematografica dell'insegnamento catechistico.⁶

Dai documenti d'archivio emerge l'evidente continuità tra CCC e Orbis, che del primo è una diretta emanazione. Ne è principale promotore Luigi Gedda, affiancato da Diego Fabbri – anch'egli già attivo collaboratore del CCC – come consulente artistico e da Salvo D'Angelo nel ruolo di produttore nonché, in alcuni casi, anche di scenografo che pensa a grandi progetti realizzativi⁷. Dai verbali del consiglio di amministrazione della Orbis, a partire dal gennaio 1945 si pos-

² Si veda in questo stesso numero il saggio di Gianluca della Maggiore per le iniziative produttive in ambito cattolico e anche per alcuni contrasti nati fra realtà concorrenti come la Lux Mundi e la Orbis, che schierano da una parte Vittorino Veronese e dall'altra Luigi Gedda.

³ Per quanto riguarda *Pastor Angelicus* si rimanda a Subini, 2016 e al saggio di Cristina Formenti in questo stesso numero. Uno studio sulla rappresentazione di Pio XII nel cinema tra il 1940 e il 1950 con un confronto fra *Pastor Angelicus* e *Guerra alla guerra* (1948) di Romolo Marcellini e Giorgio C. Simonelli, prodotto dalla Orbis, è in Ruozzi, 2015. Si vedano anche della Maggiore, 2016 e, per *Guerra alla guerra*, Pitassio, 2017.

⁴ Per alcune prime linee d'inquadramento generale sulla storia produttiva della Orbis, pur con limiti e carenze dal punto di vista della documentazione, si rimanda a Lonero; Anziano, 2004 e, per la pubblicazione di diversi materiali d'epoca, ad AA.VV., 2001-2002.

⁵ Cfr. *Appunti della riunione convocata presso l'ufficio generale dell'ACI*, 30 dicembre 1944, Archivio dell'ISACEM, Fondo Prosperini, busta 1, fascicolo 4 (DB: ISACEM 534).

⁶ *Il programma 1946 del Centro Cattolico Cinematografico*, [s.d.], Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 3, fascicolo 5 (DB: ISACEM 531).

⁷ Sul ruolo svolto da Salvo D'Angelo si rimanda al saggio di Barbara Corsi in questo stesso numero.

sono evincere diversi progetti produttivi che puntano a coinvolgere intellettuali come Cesare Zavattini, personalità già affermate del cinema italiano come Vittorio De Sica e giovani promettenti come Alberto Lattuada, Pietro Germi e Mario Monicelli. Alla riunione del Comitato tecnico della Orbis del 20 gennaio 1945 è presentato un piano finanziario di massima per la produzione annuale, che prevede la realizzazione di due film di finzione, *Angeli neri* e *Testimonio*, la preparazione di filmini catechistici⁸, il prosieguo della realizzazione di *Consolazione* (sarà poi il documentario *Guerra alla guerra*, che uscirà solo nel 1948) e un nuovo film di De Sica (figg. 1 e 2). Per *Angeli neri* e *Testimonio* è prevista una realizzazione in contemporanea, con riprese comprese fra il 16 marzo e il 15 giugno e consegna delle copie campione entro il 31 ottobre 1945⁹. *Testimonio*, diretto da Pietro Germi, pur funestato da problemi e contrasti nel corso della realizzazione, uscirà nelle sale nel 1946 con il titolo *Il testimone*¹⁰. Invece *Angeli neri*, dopo una lunga gestazione, non viene realizzato nei termini originari, che prevedevano la regia di Alberto Lattuada: sarà “ereditato” in parte (ma totalmente secondo la dichiarazione ufficiale d’inizio lavorazione al Ministero) da *Un giorno nella vita* (1946) e affidato alla regia di Alessandro Blasetti. Il film così com’è realizzato presenta profonde differenze rispetto al progetto originario. Tra gli sceneggiatori di *Un giorno nella vita* vi sono Fabbri e Zavattini, che erano tra i principali promotori del progetto di *Angeli neri*.

In questa sede si punterà a ricostruire il caso di *Angeli neri* e le possibili ragioni del suo naufragio, soprattutto sulla base della documentazione d’archivio conservata presso l’Archivio dell’ISACEM (verbali dei consigli di amministrazione della Orbis; lettere e contratti per prestazioni d’opera relativi al periodo 1944-46) e presso l’Archivio Zavattini della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia¹¹, dove è depositato un trattamento inedito di *Angeli neri* di ben 68 pagine, che può essere considerato quasi una sceneggiatura del film, a firma di Lattuada, Monicelli e Zavattini; nonché della corrispondenza di Zavattini, in particolare una sua lunga lettera inedita a Fabbri del 18 giugno 1944, che fa riferimento a un soggetto dal titolo *Non moriranno mai* che è chiaramente già una prima versione di *Angeli neri*.

Ma perché interessarsi tanto a un progetto naufragato nella sua realizzazione? La prima ragione risiede nella cronologia della genesi del film, contemporanea – se non precedente a livello di ideazione – a *Roma città aperta*, e nella scelta del medesimo argomento: la rappresentazione della resistenza ai nazifascisti a Roma, correlata alle problematiche dibattute in ambito cattolico sull’uso della violenza in determinate circostanze e sull’inevitabile coinvolgimento di vittime innocenti in casi di attentati, motivati o meno in ragione della “giusta causa”. Inoltre, il trattamento del film conferma l’evidente necessità diffusa, fin dal

⁸ Sulla produzione cinecatechistica si veda Vanelli, 2013.

⁹ Orbis, *Ordine del giorno della seduta del 20 gennaio 1945 del Comitato tecnico*, 20 gennaio 1945, Archivio dell’ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 8 (DB: ISACEM 742).

¹⁰ Sulla vicenda produttiva del film rimando a De Berti, 2016.

¹¹ Un doveroso ringraziamento per la disponibilità e competenza a Roberta Ferri, responsabile dell’Archivio, e a tutto il personale della Biblioteca Panizzi per avermi sempre facilitato la ricerca.

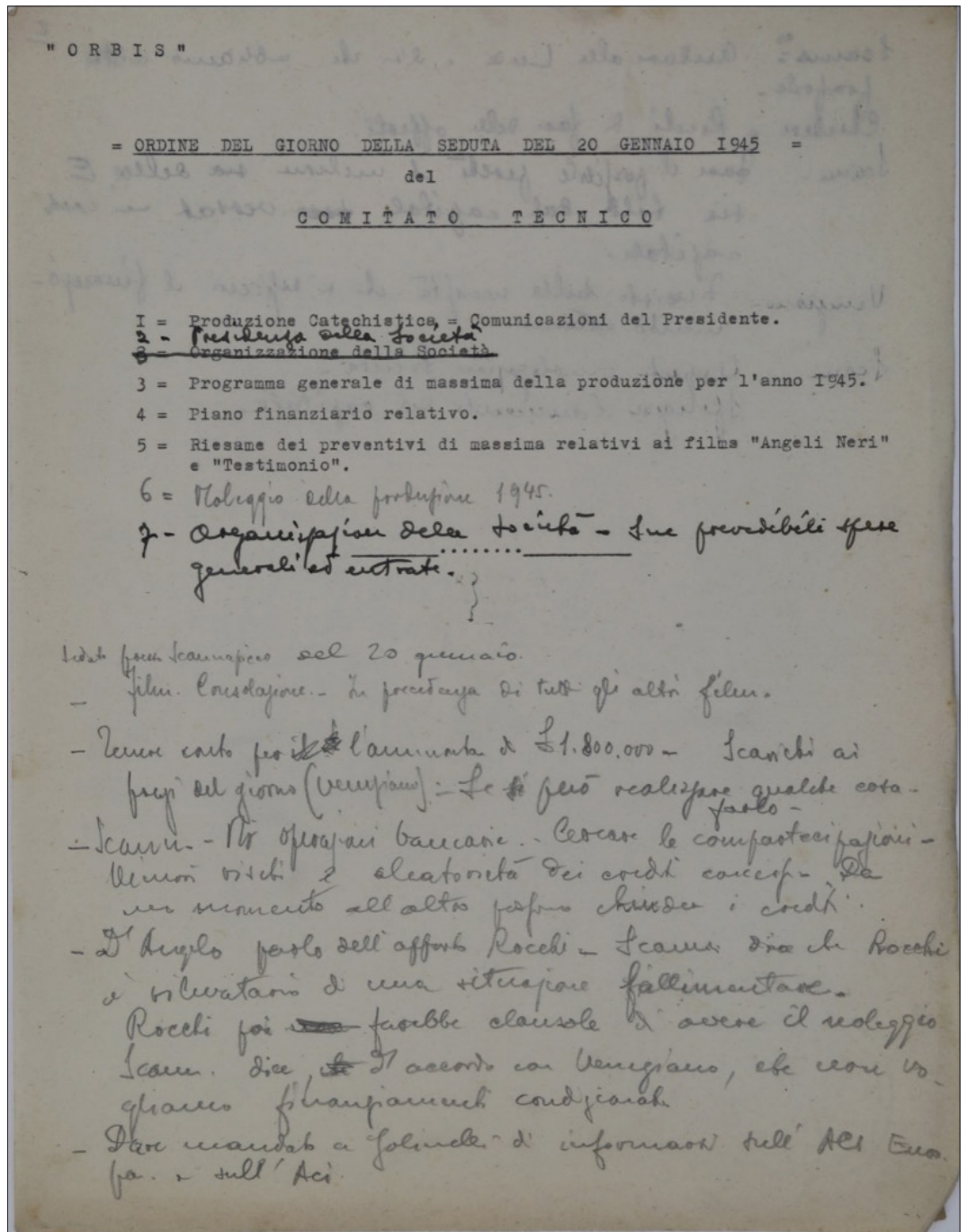


Fig. 1 – Orbis, Ordine del giorno della seduta del 20 gennaio 1945 del comitato tecnico, 20 gennaio 1945, p. 1 (DB: ISACEM 742).

N° 2

= PIANO FINANZIARIO DI MASSIMA PER LA PRODUZIONE DELL'ANNO 1945 =

| DATA PERIODI | N° della linea | DESTINAZIONE dei FONDI T I T O L O | SOMME OCCORRENTI | |
|-----------------|----------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|------------------|------------|
| | | | Parziali | Totali |
| a) I gen | 1 | Preparaz.ne "Angeli Neri" = "Testimonio" ^{(a) Approvamento} | 3.500.000 | |
| 15 mar | 2 | Studi produz.ne Catechistica (approv.to materiali)..... | 250.000 | |
| zo | 3 | Prosegno realizzazione "Consolazione"..... | 250.000 | 4.000.000 |
| b) 16 mar | 4 | Lavoraz.ne "Angeli Neri" e "Testimonio"..... | 8.000.000 | |
| zo | 5 | Prosegno prep.ne prod.ne Catechistica..... | 250.000 | |
| 15 giu | 6 | Prosegno realizzazione "Consolazione"..... | 500.000 | |
| gno | 7 | Studi film "DE SICA"..... | 500.000 | 9.250.000 |
| c) 16 giu | 8 | Doppiaggio, musiche, mixage, ecc. "Angeli Neri" e "Testimonio"..... | 3.500.000 | |
| gno | 9 | Idem per il film "Consolazione"..... | 750.000 | |
| 31 lu | 10 | Prosegno preparazione prod.ne Catechistica..... | 500.000 | |
| glio | 11 | Prosegno studi ed approv.to materiale film "DE "Sica"..... | 2.000.000 | |
| | 12 | Soggetti vari, impostazione e prepar.ne progr. I 946 | 200.000 | 6.950.000 |
| d) 1 ago | 13 | Lavorazione film "De Sica"..... | 4.000.000 | |
| sto | 14 | Inizio realizzazione I° gr. esp. ti film Catechis. c. | 500.000 | |
| 31 otto | 15 | Consegna copia campione "Consolazione" = "Angeli Neri" = "Testimonio"..... | | |
| bre | 16 | Soggetti vari, impost. ne e prepar. ne progr. I 946 | 200.000 | 4.700.000 |
| e) 1 nov. | 17 | Doppiaggio, musiche, mixage, ecc. film "De Sica"..... | 1.500.000 | |
| 30 nov. | 18 | Impostazione I° ciclo produz. ne Catechistica..... | 300.000 | |
| | 19 | Soggetti vari, impostaz. ne e prep. ne progr. I 946..... | 300.000 | 2.100.000 |
| f) 1 dic. | 20 | Compim. to prep. ne I° ciclo prod. ne Catechistica.... | 200.000 | |
| 31 dic. | 21 | Consegna copia campione film "De Sica" e I° gruppo esperimenti film Catechistici..... | | |
| | 22 | Soggetti vari, impost. e prepar. ne progr. I 946 | 300.000 | 500.000 |
| TOTALE Lit. | | | 27.500.000 | 27.500.000 |
| | | | ===== | ===== |

Fig. 2 – Orbis, Ordine del giorno della seduta del 20 gennaio 1945 del comitato tecnico, p. 2 (DB: ISACEM 742).

1944, di superare il «trauma culturale»¹² vissuto dalla società italiana a causa della guerra e del fascismo, con la rappresentazione dei partigiani in azione o degli uomini di Chiesa (semplici sacerdoti, religiosi e religiose) che magari non imbracciano armi ma sono, comunque, martiri della pace e dell'amore verso il prossimo contro ogni barbarie. Si pongono così le basi di una nuova società umana e pacifica – tema caro a Pio XII negli anni di guerra –, che trova nei film e nei documentari neorealisti ideati fra il 1944 e il 1946 il luogo simbolico di una nuova identità nazionale, ancora priva di quelle divisioni ideologiche che ben presto si evidenzieranno. *Angeli neri* è del tutto in linea con quella corrente della società che nell'immediato dopoguerra vede come protagonista nei film l'individuo alla ricerca di un riscatto per una nuova vita e una società "umanista"¹³, dimensione che viene condivisa dai «registi e gli sceneggiatori del neorealismo, entro una nebulosa politica che ancora non delineava divisioni, indicava la via di una ricerca del vero che facesse dell'uomo lo strumento e la misura dell'indagine»¹⁴. Questa lettura del neorealismo, che valorizza la centralità di una forma di "umanesimo" almeno nella sua fase iniziale tra il 1945 e il 1946, accomuna buona parte degli studi più recenti, come quelli imprescindibili di Stefania Parigi, la quale osserva come l'unico filo a unire concezioni molto diverse come quella marxista e quella cattolica sia proprio il «pathos legato a una condizione umana fondata, in tutti i casi, sulla sofferenza e sulle rovine»¹⁵. In coerenza con questa linea "umanista" si deve qui intendere una definizione del neorealismo larga e inclusiva di diversi film del periodo 1945-46.

Una seconda ragione d'interesse nei confronti di *Angeli neri*, intrecciata con la prima, è nell'analisi di un progetto produttivo cattolico apertamente problematico e di grande respiro, che sarebbe potuto uscire sostanzialmente in contemporanea con *Roma città aperta*.

Così il caso del trattamento di *Angeli neri* diviene l'emblema di un dibattito più ampio, in relazione con il complesso e contraddittorio rapporto fra cattolici e

¹² Si condivide qui l'idea di Francesco Pitassio che «il trauma culturale è il lavoro necessario a riorganizzare sul piano simbolico la società. A mio vedere, la società italiana del secondo dopoguerra realizza un trauma culturale, di cui la cultura del neorealismo è forse l'esempio più noto» (Pitassio, 2017: 100). Nel suo intervento Pitassio mette a confronto la produzione documentaristica italiana del periodo postbellico con i film neorealisti, sottolineando la duplice funzione dei documentari: rifondare la comunità nazionale e celebrare i suoi morti, lasciando nell'oblio il totalitarismo fascista.

¹³ Sull'uso dei termini "umanista" e "umanesimo" grava sempre il rischio di una certa ambiguità. Qui essi sono da intendersi nel significato più ampio e generale di una concezione che si concentra sull'importanza e sulla centralità della dignità dell'uomo per affermarne i diritti e i valori morali.

¹⁴ Guerra, 2015: 97.

¹⁵ Parigi, 2015: 78. Altro punto di riferimento è Parigi, 2014. Anche Roberto De Gaetano, nell'introduzione al primo volume del *Lessico del cinema italiano*, osserva come con il neorealismo «il cinema scopre, una volta dissolti le illusioni e i miti maturati nei decenni precedenti, la possibilità di accedere ad una verità, quella di rivelare l'umano, la sua universalità, [...]. Gli incontri del cinema neorealista sono di fatto incontri con l'umano oltre ogni maschera sociale, oltre ogni illusione; e possono riguardare anche la morte, mai pensata in termini distruttivi, semmai sacrificali e dunque redentivi» (De Gaetano, 2014: 17-18).

neorealismo¹⁶, che da una parte vede nel periodo 1944-45, con la *Orbis*, momenti di grande apertura ideale verso un rinnovamento del cinema italiano, e che dall'altra parte è il sintomo delle problematiche interne alla Chiesa per il dibattito sulla "guerra giusta"¹⁷, sull'uso o meno della violenza e soprattutto sulla presa di distanza da tutte le parti belligeranti in favore di un ruolo di pacificazione e di sollievo dalle sofferenze delle popolazioni che non ammette deroghe in un sacerdote o in un religioso, se non nell'immolarsi per gli altri come il Cristo sulla croce, e che porta a distanziarsi dagli sviluppi del neorealismo.

Vale perciò la pena ricordare sinteticamente alcune prese di posizione della Chiesa che, a mio parere, determineranno l'abbandono del progetto iniziale di *Angeli neri*. In particolare papa Pio XII, dopo aver cercato di evitare lo scoppio della guerra con diversi appelli e un grande lavoro diplomatico, ripropone nel proprio insegnamento la linea ufficiale consolidata nella Chiesa, nella quale

la proclamazione dell'imparzialità e della neutralità della Santa Sede si coniugava infatti con l'individuazione delle ragioni del conflitto nell'apostasia del mondo moderno dalla chiesa e nel conseguente flagello che Dio inviava agli uomini per indurli a resipiscenza; con la presentazione del ritorno alla subordinazione alle direttive ecclesiastiche come unica via per ristabilire un'autentica pace.¹⁸

Tale pensiero identifica le ragioni della guerra come conseguenza dell'allontanamento del mondo moderno dalla Chiesa, ribadito da Pacelli anche negli anni successivi, e legittima l'opera caritativa del pontefice al di sopra delle parti belligeranti¹⁹. Una pacificazione che, in generale, viene auspicata anche in relazione alla Resistenza e alle lotte fratricide fra italiani nel periodo 1943-45: in prima

¹⁶ Sul rapporto fra cattolici e neorealismo e anche sulle critiche negative, soprattutto dal punto di vista morale, ai film neorealisti da parte de «L'Osservatore Romano» si rimanda ad Argentieri, 2003. Il dibattito sul neorealismo, come su altri temi cruciali, come i rapporti con il regime fascista e le sue guerre, evidenzia come non si possa parlare genericamente e indifferentemente di cattolici o Chiesa, ma si debba distinguere tra i documenti ufficiali della Chiesa e le diverse posizioni spesso presenti nell'ampio ed eterogeneo mondo cattolico. Per questo, accanto alle critiche e alla chiusura verso il neorealismo de «L'Osservatore Romano», ci sono le aperture di Mario Verdone e soprattutto la grande attività di padre Félix Morlion. Sul lavoro di Morlion in relazione al neorealismo si vedano Dagrada, 2015 e Subini, 2015.

¹⁷ Per una precisa ricostruzione delle varie delle declinazioni del concetto di "guerra giusta" in campo cattolico si veda Menozzi, 2008.

¹⁸ Menozzi, 2008: 149.

¹⁹ Non mancano nel clero e nella Chiesa italiana sia posizioni di appoggio esplicito al regime fascista e alle sue guerre, sia alcune voci più critiche nei confronti del fascismo e soprattutto della guerra nazifascista, in quello che in generale è stato definito un atteggiamento ondulatorio. Si vedano Malgeri, 1980; Moro, 1988; Menozzi, 2008: 159-168.

linea ad affermare questa tesi è la rivista dei gesuiti «La Civiltà Cattolica»²⁰. In *Roma città aperta* la figura di don Pietro è quella di un martire della Resistenza il quale, in linea con il dettato della Chiesa, non compie atti violenti, bensì interviene solo in aiuto del prossimo, e quando per un attimo maledice i torturatori tedeschi, davanti al corpo martoriato del partigiano, si pente immediatamente, invocando il perdono di Dio: «Mio Dio, che cosa ho detto. Perdono, Dio mio. Perdono». Con il proprio supremo sacrificio di uomo giusto, egli finisce per favorire una nuova società, rappresentata dai suoi ragazzi che si allontanano dopo la sua fucilazione mentre la macchina da presa scopre davanti a loro, in lontananza ma a dominare l'orizzonte, la cupola di San Pietro. In *Angeli neri*, invece, il trattamento consultabile prevede, come vedremo, la presenza di due gesuiti, uno dei quali (padre Fabietti) fa parte della Resistenza e si spinge a compiere un attentato a un treno che coinvolge, oltre ai militari tedeschi, vittime innocenti. L'altro (padre Damiani) si oppone a ogni violenza in nome della pace e dell'amore cristiano e cerca in tutti i modi, a costo di sacrificare la propria vita, di "redimere" il confratello dalla sua scelta armata.

II. PROGETTO E TRATTAMENTO DI *ANGELI NERI*

Prima di passare all'analisi del trattamento di *Angeli neri* è necessario ricostruirne la genesi a partire da una lunga lettera di otto pagine di Zavattini a Fabbri datata 18 giugno 1944²¹. Nella lettera si commenta dettagliatamente il soggetto di *Non moriranno mai*, primo titolo di *Angeli neri*. Zavattini esordisce osservando che il soggetto ha qualità spettacolari e ideali non comuni e subito entra nel merito del finale, mettendo in guardia dal rischio di fare di padre Fabietti l'eroe del film:

Insomma voi siete divisi tra Fabietti e Damiani dando a ciascuno di loro una parte del vostro cuore cosicché lo spettatore se ne viene via essendosi creato dentro il mito di Damiani ma anche quello di Fabietti [...]. Ora, Fabietti ha ucciso e non credo che si debba avallare questo suo delitto. Voi non volete certamente fare un

²⁰ In particolare, come sottolinea Blasina, 2001: 123-156, alcuni articoli in «La Civiltà Cattolica» esprimono delle riserve nei confronti della Resistenza, colpevole di alcuni atti inutilmente sanguinosi, soprattutto nei giorni successivi alla fine della guerra, sottolineando la necessità di una immediata pacificazione nazionale e di conseguenza, implicitamente, un rapido oblio sulle responsabilità degli italiani nel regime fascista. Ad esempio, in un redazionale del maggio 1945, *Dopo la tregua delle armi*, si ricorda come il cessare delle ostilità «sia stato funestato da notizie di uccisioni e di stragi compiute dai fratelli sui propri fratelli sotto l'impeto sconsigliato dell'odio e della vendetta di parte. [...] Per legittimare l'operato, si è parlato, a questo proposito, di tribunali del popolo e di giustizia popolare, concetto al quale sono ricorsi persino dei giornali di intonazione cattolica, senza avvertire la contraddizione stridente tra i termini che in questa maniera si accoppiavano»: cfr. [s.n.], 1945: 220-221. Sul ruolo decisamente conservatore di «La Civiltà Cattolica» nell'immediato dopoguerra si veda Sani, 2004: 45-68. Sui rapporti fra la rivista e il fascismo si veda anche Nelis, 2011.

²¹ Cesare Zavattini, lettera a Diego Fabbri, 18 giugno 1944, BPAZ, F4/14. Fabbri non figura tra gli sceneggiatori di *Angeli neri* per il trattamento studiato, ma oltre a non potersi escludere la sua partecipazione diretta alla scrittura del soggetto di *Non moriranno mai*, oggetto della lettera, va ricordato che egli era il referente prima del CCC e poi della Orbis per i diversi progetti di realizzazione di film.

film politico, bensì un film cristiano, quindi un film di valori assoluti e non relativi. E Fabietti non può non avere inequivocabilmente torto. Anzi è uno di quegli avversari contro i quali è molto difficile lottare e solo un uomo della forza di Damiani può fargli nascere un profondo drammatico sospetto sia pure *in articulo mortis*. Pertanto non deve essere Fabietti che esce dal carcere al posto di Damiani [...] ma un altro compagno su cui avremo capito che sono ben collocati, secondo una normale misura umana, la pietà e il sacrificio di Damiani. Restano in carcere Damiani e Fabietti, dunque, e tutti e due vanno alla morte. Per diversi motivi. Uno per amore, per carità, per rispetto alla vita umana sapendo che è meglio morire che far morire soffrire che far soffrire; l'altro invece perché non ha esitato a giudicare i propri simili come se avesse l'infallibilità di Dio, al punto da poter togliere la vita oggi a uno, domani a due, a quante creature il proprio credo stimerà necessario.²²

Come si vedrà, il trattamento firmato anche da Zavattini introdurrà il cambiamento proposto, ma senza modificare, a mio parere, la dimensione comunque eroica di Fabietti, che in un ideale pantheon dei morti per la Resistenza non risulterà da meno di Damiani.

Una seconda obiezione di Zavattini rispetto al soggetto di *Non moriranno mai* è sul ruolo ambiguo dei gesuiti nei confronti di Damiani. Zavattini intuisce la problematicità del soggetto rispetto alla Compagnia di Gesù, che probabilmente sarà la ragione della non realizzazione del film, e osserva come «sembra che i gesuiti vivano in una grande ambiguità perché applaudono Damiani, ma per atti che egli deve compiere al di fuori dell'ordine, quasi contro l'ordine. Nasce per forza, forse vostro malgrado, una accusa di crisi al gesuitismo che io vorrei, anche da semplice spettatore, mi fosse chiarita»²³.

Zavattini in questo momento è proteso in uno slancio di condivisione dei valori ideali del cristianesimo, dell'amore verso gli altri e di un totale pacifismo sopra ogni divisione ideologica, come egli stesso ricorderà in una lettera scritta a Fabbri l'8 marzo 1958, nella quale esplicita il cambiamento che poi avvenne nel 1947 in Italia:

Da quanto non ci vediamo? [...] Ci sembrava di essere nello stesso ordine di idee, ma era l'Italia che pareva incamminasse su una stessa strada i suoi migliori cittadini, invece con il 1947 ci siamo sparpagliati per strade tanto diverse e opposte, al punto da poterci trovare, quando meno ce lo aspettiamo, sulle barricate, tu di là e io di qua. Ti ricordi quel nostro prete che era contro la violenza con un'assolutezza tanto ingenua e tenace? Secondo me ci sfuggiva in quel periodo, che echeggiava ancora della concreta, visibile violenza della guerra, che ci sono tante altre forme di violenza contro le quali bisogna insorgere con uguale volontà.²⁴

²² Cesare Zavattini, lettera a Diego Fabbri, 18 giugno 1944, BPAZ, F4/14.

²³ Cesare Zavattini, lettera a Diego Fabbri, 18 giugno 1944, BPAZ, F4/14.

²⁴ Zavattini, 1988: 254-255.

Tale consapevolezza dei cambiamenti che avvengono nel contesto italiano dal 1947 conferma quanto detto a proposito del cinema neorealista, caratterizzato nello stesso periodo da una dimensione unitaria che pone al centro l'uomo. Ritornando alla lettera del 18 giugno 1944, Zavattini sottolinea la necessità di mantenere nell'intreccio una dimensione di poliziesco, di giallo che non svaluta gli altri valori: «Fabietti è braccato come Peter Lorre nel *Maledetto*»²⁵. Sulla questione della polizia, inoltre, Zavattini fa ancora riferimento a un tema di drammatica attualità nella Roma appena liberata citando un articolo, pubblicato la stessa mattina del 18 giugno da «Il Popolo», nel quale veniva riportato un dialogo fra Pietro Caruso, il famigerato questore di Roma, e il professor Ennio Basari, segretario del Centro cattolico radiofonico, che era stato arrestato e interrogato da Caruso e dai suoi agenti. Anche il poliziotto può diventare, secondo Zavattini, «personaggio come lo è Javert, come quelli di Simenon o come quelli di Chesterton»²⁶, pertanto suggerisce d'introdurre una figura problematica di semplice poliziotto senza convinzioni politiche di parte, che si domandi che cosa gli succederà «quando verranno gli altri» e se potrà conservare il proprio posto e avere la pensione: un suggerimento che sarà poi effettivamente introdotto nel trattamento di *Angeli neri*.

Il riferimento all'articolo de «Il Popolo» spiega come Zavattini fosse lettore del quotidiano che, subito dopo la liberazione di Roma, pubblicava una rubrica dal titolo *Documentazioni*, nella quale si ricordavano episodi e martiri della Resistenza a Roma: l'11 giugno 1944 «Il Popolo» aveva pubblicato un articolo proprio sul martirio di Morosini.

La lettera di Zavattini prosegue con altri dettagli e interventi minori sul soggetto, per poi ribadire nella conclusione come il significato del film da

fermare nel pubblico sia non uccidere. [...] Dall'uccidere nascono i martiri della storia, dal non uccidere i martiri del cristianesimo. Bisogna scegliere: o questo è il film di Damiani o questo è il film di Colorni. Io invidio l'uno e l'altro, ma se dovessi scegliere chi vorrei essere, dico che vorrei essere Damiani.²⁷

Da ultimo, come *post scriptum*, si trova un suggerimento tecnico-stilistico: commentare le azioni di sparatorie fermando l'azione con interrogativi sonori e visivi sul perché di quella violenza. Anche questa indicazione, almeno in parte, sarà recepita nel trattamento, laddove Damiani visualizzerà il bombardamento di una città.

Dopo questa lettera a Fabbri, Zavattini entra evidentemente a pieno titolo nel lavoro di sceneggiatura di *Angeli neri* con una precisa opzione di campo per il pacifismo di Damiani. Vediamo ora di percorrere sinteticamente i punti salienti

²⁵ Cesare Zavattini, lettera a Diego Fabbri, 18 giugno 1944, BPAZ, F4/14. Il riferimento è probabilmente al film *M (M - Il mostro di Düsseldorf)*, 1931 di Fritz Lang.

²⁶ Cesare Zavattini, lettera a Diego Fabbri, 18 giugno 1944, BPAZ, F4/14.

²⁷ Cesare Zavattini, lettera a Diego Fabbri, 18 giugno 1944, BPAZ, F4/14. Il riferimento di Zavattini è al noto intellettuale antifascista Eugenio Colorni, morto il 30 maggio 1945 a Roma a seguito delle ferite riportate il 28 maggio mentre cercava di sfuggire alla cattura da parte di una squadra di fascisti.

del trattamento di *Angeli neri*²⁸ per leggerlo alla luce del contesto generale che si è cercato prima di definire.

Il trattamento, come si è detto, ha per protagonisti due gesuiti: padre Fabietti, che partecipa in prima persona alla lotta armata nelle file della Resistenza, senza precisare appartenenze politiche (ma facilmente identificabile con i GAP comunisti operanti a Roma); e padre Damiani, schierato evangelicamente contro ogni forma di violenza, sostenitore di un pacifismo assoluto e che vuole «salvare o meglio redimere» Fabietti dalla sua scelta di violenza. A corollario dei due protagonisti vi sono altri gesuiti, tra cui l'anziano rettore; il commissario Anselmi, un poliziotto italiano che indaga sugli attentati e punta a smascherare Fabietti con una trappola e a sgominare tutta la rete partigiana; e infine l'ufficiale tedesco che nel finale ordina la fucilazione dei due religiosi.

La prima pagina del dattiloscritto presenta il seguente avvertimento: «Alcuni tratti di carattere religioso e poliziesco contenuti nel trattamento, andranno corretti opportunamente secondo le indicazioni dei competenti» e nella pagina successiva l'intestazione «SOGGETTO N. 2. TRATTAMENTO N. 4 di Lattuada, Monicelli, Zavattini. CENTRO CATTOLICO CINEMATOGRAFICO»²⁹.

Si tratta di tracce importanti per ricostruire la genesi di *Angeli neri*. Il riferimento al CCC colloca il testo cronologicamente prima del 20 dicembre 1944, quando sarà costituita la Orbis. Inoltre, i tre autori non sono direttamente riconducibili al mondo cattolico di stretta osservanza, ma sono personalità non immediatamente omologabili e diversamente orientate fra loro, come dimostreranno le successive vicende professionali. L'avvertenza segnala da una parte le cautele rispetto ai riferimenti più delicati in materia religiosa e di comportamento della polizia italiana durante l'occupazione nazista – e perciò presuppone un controllo successivo sul trattamento –; e dall'altra l'intenzione di dare al film un carattere di genere poliziesco che punti a una dimensione narrativa avvincente, che in parte si ritrova nel trattamento con colpi di scena e azioni dal ritmo incalzante, alternate a momenti di dialogo con riflessioni morali e ideologiche³⁰.

Il trattamento si apre con l'attentato partigiano, in prossimità di Roma, a un treno che trasporta armi, coinvolgendo nell'esplosione anche civili innocenti che viaggiano su altri vagoni. Anselmi, il poliziotto italiano che dirige l'indagine, trova

²⁸ Il dattiloscritto di 68 pagine è conservato presso l'Archivio Cesare Zavattini della Biblioteca Panizzi: Alberto Lattuada, Mario Monicelli, Cesare Zavattini, trattamento del soggetto non realizzato *Angeli neri*, [s.d.], BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6, da qui in avanti BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6 (nelle citazioni delle pagine si seguirà il numero assegnato dall'archivio).

²⁹ BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6: 1-2. Tra l'altro nel luglio 1944 Zavattini, con Lattuada, Fabbri e Monicelli, aveva proposto al produttore Carlo Ponti di realizzare «un documentario nuovo, "Viaggio per l'Italia"», che avrebbe dovuto documentare la situazione incontrata quotidianamente nella parte liberata del Paese, partendo con un copione costituito da un «canovaccio morale anzi politico». Cfr. Zavattini, 2002: 135 e Parigi, 2006: 279-280. Una lettera di sei pagine di Zavattini a Lattuada, datata 31 luglio e 4 agosto 1944, illustra il progetto del documentario. Cfr. Cesare Zavattini, lettera a Lattuada, 31 luglio, 4 agosto 1944, BPAZ, L71/14.

³⁰ L'ibridazione fra neorealismo e generi "hollywoodiani", come il poliziesco e il gangster film, è certamente nelle corde di Lattuada che, fallito il progetto di *Angeli neri*, non a caso realizzerà nel 1946 *Il bandito* a partire da un proprio soggetto (cfr. Villa, 2002; Bruni, 2009). Più in generale sul rapporto di Lattuada con il neorealismo, pur con solo brevi riferimenti al caso di *Angeli neri*, si rimanda a De Sanctis, 1961; Bruno, 1968; Zanellato, 1973; Camerini, 1981; Quaresima, 1990.

sul luogo dell'attentato, vicino al rotolo della miccia, un rosario. Questa traccia lo convince del coinvolgimento del gesuita Fabietti, «un tipo sui 35 anni, dal volto spirituale e molto simpatico», con il quale ha una vivace discussione durante la perquisizione del seminario dei gesuiti dove Fabietti insegna. Il poliziotto, entrato nella cella di Fabietti, dopo aver commentato con lui alcuni libri di argomento politico appoggiati sul tavolo, indicando la croce del rosario dice:

“Caro Padre, solamente lui sa da che parte stia il torto o la ragione”. Fabietti, con un gesto naturale, prende in mano la corona e risponde: “Non sono del vostro parere; perché se noi abbiamo un obbligo, è proprio quello di distinguere il torto dalla ragione; è proprio Cristo che ci ha dato i mezzi di sapere dov'è il bene e dov'è il male”.³¹

Successivamente Fabietti davanti ai propri confratelli si assume la responsabilità di aver introdotto fra i giovani seminaristi un volantino della Resistenza, dichiarando esplicitamente anche la propria partecipazione all'azione partigiana che aveva coinvolto le vittime civili innocenti che viaggiavano sul treno. L'anziano rettore, con atteggiamento protettivo e comprensivo, cerca di convincere Fabietti ad accettare un trasferimento lontano dalla guerra; mentre Damiani, suo sincero amico, tenta con appassionate discussioni di farlo recedere dai propositi di lotta armata, perché in nessun caso si può giustificare la violenza contro altri uomini ed essere causa di morte e dolore di civili incolpevoli. Le scene di dialogo all'interno del seminario si alternano con quelle dell'indagine di polizia condotte da Anselmi e si arriva così a un momento centrale del trattamento, che è il “processo” a Fabietti davanti al consiglio dei gesuiti che lo espellono dall'ordine per la sua condotta. Fabietti è addolorato, ma

vinto il dolore per quella sentenza che lo separa per sempre dall'abito che egli ha tanto amato, ora egli diventa un accusatore. Perché la sua coscienza è sicura di aver forse disobbedito agli uomini, ma non a Dio. E, dapprima calmo, poi sempre più appassionandosi, innalza l'accusa contro i suoi accusatori: c'è un fiume che li divide; da una parte sono loro con la lettera dei pensieri di Dio, di qua è lui con lo spirito di quella lettera e con lui sono decine di migliaia, milioni di esseri che combattono tutti i giorni, ora per ora, una loro battaglia perché il mondo sia mondo dal male.

Il consesso dei Padri ascolta immobile, muto e duro, come un muro di pietra. [...] “Voi siete chiusi dentro queste mura come in una tomba. Voi mi rimproverate di aver creato degli orfani, e dimenticate che quelle lunghe serie di cannoni, di ordigni guerreschi, di macchine mostruose, ne avrebbero creati cento e cento volte di più”.

(Non dimentichiamo che il contrasto fondamentale Fabietti-Damiani, dev'essere intercalato dall'intervento di altri Padri che puntualizzano, ciascuno con qualche frase, le idee ortodosse del collegio. [...] La crisi del Collegio è evidente dal fatto che di fronte alle interpretazioni dei Padri, si erge prima quella di Fabietti, poi quella di Damiani, riecheggianti entrambe le discussioni dei novizi su che cosa significhi azione cristiana).

³¹ BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6: 17.

“Pregate per lui” dice uno dei Padri, ma Damiani, il cui volto abbiamo visto durante le parole di Fabietti sconvolto da continui pensieri, si alza a parlare con voce accorata:

“Forse... Fabietti ha ragione”.

Tutti lo guardano sbalorditi.

“Ha ragione: noi siamo qui chiusi, isolati, in una valle di parole. No, Padre (e si rivolge a colui che ha parlato per ultimo) noi non dobbiamo soltanto pregare per lui, ma seguirlo, convincerlo, impedirgli di fare il male. Ogni attimo di esitazione vuol dire mancare a quella che è la nostra vera immediata missione”.³²

In queste poche pagine di dattiloscritto sono ben sintetizzate posizioni diverse presenti nel mondo cattolico negli anni di guerra, le quali non si esaurivano nel solo atteggiamento ufficiale della Chiesa espresso dagli interventi di Pio XII, che si poneva al di sopra delle parti, impegnato ad affermare un’opera di pacificazione, di «guerra alla guerra», di carità e aiuto umanitario. Si tratta in realtà di un ventaglio di posizioni che va da quella di Damiani, il quale interpreta il proprio pacifismo in modo attivo, fino ai due opposti che vedono da una parte l’eccessiva rigidità formale e la passività della maggior parte dei padri del collegio, con la parziale esclusione del rettore, e dall’altra parte la generosità passionale di Fabietti, che incarna il pensiero dei cattolici combattenti attivi nelle fila della Resistenza a Roma e identificabili nei militanti del Movimento dei Cattolici comunisti³³.

Il trattamento prosegue con una rocambolesca fuga di Fabietti da un’imboscata della polizia – una rivolta popolare contro un fornaio per prendersi pane e farina nascosti per la borsa nera –, evidente riferimento ad analoghi tragici episodi accaduti a Roma durante gli ultimi mesi dell’occupazione nazifascista, nei quali furono uccise anche alcune donne.

Si arriva così a una lunga scena ambientata in un grande mulino, dove si è riunito il gruppo di partigiani del quale fa parte Fabietti, che sta preparando un nuovo attentato contro gli occupanti tedeschi. Ma Damiani è riuscito a trovarli perché vuole far capire a Fabietti l’errore della sua scelta per la lotta armata: «Damiani è venuto per chiedergli perdono, non nel senso che crede Fabietti, ma perché egli non doveva abbandonarlo, ma perché doveva seguirlo fino a che non gli avesse fatto capire totalmente il suo errore, fino a che non lo avesse fatto rientrare pentito in seno alla Madre Chiesa»³⁴.

Damiani accusa Fabietti di preparare nuovi attentati che provocheranno altri morti e questi reagisce duramente:

“Gli uomini che vedi lì sono operai, impiegati, studenti, professionisti, tutte le classi sociali, i migliori di queste classi, uniti per combattere le sopraffazioni, le violenze, il male. Nulla vogliono per loro, è solo il bisogno profondo di reagire al male, a costo della vita”.

³² BPAZ, coll. Za, Sog. NR 1/6: 35-37.

³³ Il Movimento dei Cattolici comunisti, che ha tra i principali esponenti Franco Rodano e Adriano Ossicini, durante l’occupazione di Roma agisce nella lotta armata a fianco del PCI. Per approfondimenti si rimanda a Casula, 1973; si veda anche Casula, 1976.

³⁴ BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6: 54.

“Il male non si può vincere col male” risponde calma la voce di Damiani. [...] “No. Io vi dico ancora che dal male non può nascere il bene. E questo è male. E da questo nascerà nuovo male”. [...] “Tutti uccidono, e tutti credono di aver ragione di uccidere, poi dicono: Guardate questi bambini, queste donne, sono orfani, sono vedove, bisogna vendicarle. E allora nascono altri orfani, altre vedove, che chiameranno vendetta a loro volta. È una catena infinita che non può essere rotta, non può essere spezzata con nuovi stragi con nuove uccisioni. Dite ad un tratto, così come lo dico io: non voglio uccidere! Gridatelo, non fate un passo, non fate un gesto che sia contrario a questa vostra volontà. [...] Amate il vostro prossimo, come voi stessi. Chi è il prossimo? È colui che ci sta più vicino. Sei tu Fabietti, siete voi. E se io sapessi che nell'altra stanza si salveranno cento persone se io uccido voi, bene: non alzerei un dito”.³⁵

Fabietti con le proprie parole interpreta lo spirito di una resistenza unitaria contro i nazifascisti che coinvolge tutti gli italiani, senza divisioni di parte, pronti a sacrificarsi per un futuro migliore, ma che vede come necessario l'uso delle armi per combattere il male. Damiani, invece, ritiene il ricorso alla violenza in ogni caso inammissibile e tale da provocare solo altro male.

A questo punto il trattamento prosegue proponendo che le parole di Damiani siano illustrate da un montaggio d'immagini atte a mostrare l'orrore della guerra e in particolare le distruzioni e i morti innocenti provocati dai bombardamenti sulle città:

Ecco il vigoroso braccio di un aviatore che sgancia un carico di bombe. Essi fanno di essere applauditi, ammirati, giustificati. [...]

Più grande è il numero degli uccisi, più alta la gloria dell'uccisore. Nessuno ha coscienza del gesto che compie. Ecco. Una piazza semidistrutta. Le finestre sono come buchi. Sale il fumo nero e pesante. Una luce illumina i ruderi. Qua e là si intravedono corpi morti. Il silenzio è soltanto rotto dal sordo crepitare degli incendi.

“Sai tu?” – grida Damiani all'aviatore del quale vediamo l'immagine nel momento in cui sta per sganciare. Chiamato da quella voce biblica, l'aviatore ferma il suo gesto.

“Sai tu com'era questa piazza un minuto fa? Qual era la vita che vi si svolgeva? [...] Ecco i negozi aperti, le fontane, un uomo appoggiato ad una porta, uno che fuma tranquillamente, un altro che lavora a dipingere un'insegna, molti intorno ad una edicola, molti che camminano, ecc. [...].

Di colpo torniamo sulla piazza che brucia silenziosamente. Dettagliamo in p.p. carrellando prima attraverso la piazza lentamente, come a scoprirne i punti più drammatici; due gambe sporgono da un muro, mentre il corpo è nascosto da un impedimento. Ecco, è una donna. Anche lei aveva un nome. C'è chi pensa a lei, lontano e la crede viva. Anche lei era legata alle cose del mondo, con tanti fili, i suoi occhi vedevano un numero infinito di cose, come voi; ecco un bambino che sarebbe diventato grande, che si sarebbe incontrato forse un giorno, con lo stesso che ha sganciato le bombe, e si sarebbero salutati. [...] Il bollettino dirà: “vittime e danni” e nessuno s'indignerà, griderà contro questi delitti. Un lacerante

³⁵ BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6: 53-55.

urlo di donna copre la voce di Damiani. Di colpo la scena della piazza scompare. Nel sotterraneo Damiani parla: “Basterebbe un urlo di donna, in mezzo alla guerra, per fermare il mondo”.³⁶

Si tratta di circa tre pagine dattiloscritte che si presentano come un inserto documentaristico incentrato sull’opposizione fra tempo di guerra e tempo di pace, per condannare tutti gli orrori e le distruzioni conseguenti a un conflitto al quale gli uomini vanno incontro senza rendersene conto. Le immagini dovrebbero dare una forza maggiore alle parole di Damiani, per coinvolgere emotivamente lo spettatore. L’analogia con il documentario *Guerra alla guerra*, già in preparazione con il titolo *Consolazione*, risulta evidente, soprattutto con l’identico riferimento all’inconsapevole aviatore che sgancia la bomba che uccide il bambino³⁷. Le parole di Damiani (con l’inserto delle immagini) sono interrotte dall’irruzione di «un gruppo di SS e di poliziotti italiani» che arrestano il gruppo dei partigiani e lo stesso Damiani. Si noti come nell’azione repressiva i poliziotti italiani, che materialmente conducono le indagini per scoprire gli autori dell’attentato, siano accomunati alle SS tedesche.

Nel finale Fabietti e tutti i partigiani sono condannati a morte, ma Damiani, di cui si è chiarita l’estraneità, grazie all’intervento del rettore, sarà liberato. Damiani però decide di sacrificarsi al posto di un giovane studente, che indossati gli abiti del gesuita viene liberato e può avvertire la rete clandestina dei partigiani di mettersi in salvo. Damiani e Fabietti, dopo un ultimo confronto sulle proprie idee, vanno verso la fucilazione insieme, mentre il giovane che si è fatto passare per Damiani incontra il rettore all’uscita del carcere:

Fabietti spera che l’amico vedrà la fine di questa tremenda lotta che sconvolge il mondo e lo assolverà dall’accusa di violenza, “poiché vedrà che da questa è nato un nuovo mondo, giusto e libero” [...] “Dimmi, Fabietti, tu pensi che quale sia la ragione, in qualunque momento della vita, dello spazio, l’uomo abbia diritto di uccidere l’uomo”.

Fabietti non fa in tempo a rispondere perché entra il secondino con l’ordine di scarcerazione di Damiani.

In macchina con il Rettore si scopre che non è Damiani, ma il giovane studente Carlini che porge un biglietto al Rettore.

“Pregate per me. Aiutate a giungere in città quest’uomo. Dio mi ha fatto la grazia di illuminarmi sul significato del comandamento che bisogna amare il prossimo come se stessi. Il bene bisogna compierlo dovunque si presenti l’occasione, e subito”.

I condannati vanno verso lo spiazzo della fucilazione.

Negli ultimi passi verso lo spiazzo, Fabietti alza la testa e guarda Damiani, e dice con voce calma:

“Hai ragione Damiani. Noi non abbiamo che un diritto: quello di morire se-

³⁶ BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6: 52-54. Si riporta la numerazione delle pagine come nell’originale in archivio, anche se risultano invertite in ordine decrescente per questa parte rispetto all’ordine del discorso.

³⁷ Per approfondimenti si rimanda al saggio di Gianluca della Maggiore in questo stesso numero.

condo la nostra coscienza". Damiani che aveva il volto assorto e triste, guarda Fabietti; in questo sguardo estremo i due uomini si riconoscono, Damiani sente che non è stato inutile quello che ha fatto. Dalle sue labbra esce spontaneamente l'ultima preghiera, alla quale fa coro sottovoce Fabietti; è come se li vedessimo ancora con la veste, lungo i corridoi del collegio.

La preghiera è mozzata dall'ordine sonoro e reciso "Caricate" (in tedesco).

Vediamo l'ufficiale tedesco e il plotone schierato che carica le armi. [...]

L'esecuzione viene vista da un centinaio di metri, attraverso le sbarre di recinzione: alcuni curiosi sono riusciti a sfuggire alla sorveglianza [...]. Tra questi curiosi c'è il Rettore. Sembra uno spettro, bianco e sfinito. Guarda ed è staccato da tutto. Improvvisamente, come portata dal vento, giunge la voce dell'ufficiale: "Fuoco" (in tedesco).

Seguono gli spari ai condannati messi al muro. Una donnetta di spalle, si mette a piangere forte, coprendosi la faccia con le mani.³⁸

Il finale ricorda quello di *Roma città aperta*: in entrambi i casi rimanda alla fucilazione di Morosini, nonostante gli sceneggiatori di *Angeli neri*, a questa altezza cronologica, non conoscessero *Roma città aperta*. Un altro dato interessante, comune al film di Rossellini e al trattamento di *Angeli neri*, è che a comandare il plotone d'esecuzione e a dare l'ordine di fare fuoco sia un ufficiale tedesco, contrariamente a quanto avvenne per la fucilazione di Morosini, ordinata in realtà da un ufficiale italiano, come prevedeva la prassi consueta delle esecuzioni svoltesi a Roma. Un cambiamento per *Roma città aperta* esplicitamente richiesto dal ministero degli Interni per ragioni di opportunità politica, che s'inscrive in quel clima di riconciliazione nazionale volta ad alleggerire le colpe degli italiani rispetto ai tedeschi³⁹.

Il finale di *Angeli neri*, come si evince dalla documentazione consultabile della Orbis e dalle lettere tra Zavattini e Fabbri, è uno dei punti più discussi e controversi della sceneggiatura del film, perché l'eroe positivo e il modello ideale per il quale il pubblico dovrebbe parteggiare e con il quale dovrebbe identificarsi può essere solo Damiani, almeno dal punto di vista delle posizioni ufficiali della Chiesa, con il proprio pacifismo. Fabietti finisce per essere una presenza ingombrante, apparendo eroico non meno di Damiani.

³⁸ BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6: 63-66.

³⁹ Per la ricostruzione dettagliata del controverso finale di *Roma città aperta* si veda Roncoroni, 2006.

III. DA ANGELI NERI A UN GIORNO NELLA VITA

La difficile scelta fra Damiani e Fabietti, che il trattamento pone, e le possibili ambiguità rilevate da Zavattini sono ulteriormente rafforzate se si considera il ruolo di Lattuada, non certo di minore importanza, ma non a caso esautorato completamente dal progetto della Orbis (insieme a Monicelli, suo amico dai tempi giovanili) quando *Angeli neri* diventerà *Un giorno nella vita*.

Lattuada per la figura di Fabietti s'ispira certamente al suo amico Giorgio Labò, medaglia d'oro della Resistenza, militante comunista e attivo componente dei GAP romani, dove aveva il compito di preparare gli esplosivi insieme al chimico Gianfranco Mattei, e che partecipò ad attentati a un treno e a un ponte ferroviario, attività che ritroviamo in Fabietti⁴⁰. Labò, arrestato, interrogato e torturato dalle SS in via Tasso per diversi giorni, non fornisce alcuna informazione e viene fucilato il 7 marzo 1944 a Forte Bravetta insieme ad altri partigiani. Per questo si può dire che nel trattamento convivano due eroi della nuova Italia da costruire dopo la guerra, pronti entrambi a sacrificarsi per i loro ideali e per il prossimo. A differenza però di *Roma città aperta*, dove le figure del partigiano comunista e del sacerdote sono ben distinte, in *Angeli neri* si crea un lacerante conflitto fra due figure di gesuiti, di cui uno espulso dalla congregazione e implicitamente identificabile come militante comunista, che difficilmente poteva essere approvato dai vertici della stessa Compagnia.

In sintesi, si può considerare come nell'estate del 1944, dopo la lettera di Zavattini a Fabbri, *Angeli neri* sia un progetto in stato avanzato di elaborazione che presenta, tra l'altro, una serie di tratti comuni con *Roma città aperta*: dagli evidenti riferimenti alla cronaca dell'occupazione di Roma con i suoi martiri, alla dimensione problematica dei personaggi tormentati nelle proprie scelte e all'inserimento di materiali in stile documentaristico. Se si fosse realizzato secondo il trattamento consultabile avremmo avuto un film neorealista "umanista" nato in un ambito produttivo esclusivamente cattolico, proiettato probabilmente in contemporanea con il film di Rossellini.

Rimane, ora, da capire perché il film non si realizzò e repentinamente si trasformò in *Un giorno nella vita*. Dai documenti consultabili (gli archivi della Compagnia di Gesù su quegli anni sono ancora secretati) i motivi non risultano chiari. Si consideri che il progetto di *Angeli neri* (con il titolo iniziale *Non moriranno mai*) passa alla Orbis in uno stato già avanzato di soggetto e trattamento, come testimonia il verbale del 20 dicembre 1944 dove, alla nascita della nuova casa di produzione, si fa esplicitamente riferimento alle spese sostenute dal CCC per soggetto, trattamento e impostazione del film *Non moriranno mai*, pari a 250.000 lire⁴¹.

⁴⁰ Il commosso ricordo di Giorgiò Labò nei mesi dell'occupazione di Roma e della sua fucilazione, in questo caso eseguita da un plotone di soldati tedeschi, è in Lattuada, 1946. Lattuada è in sintonia con Zavattini in merito all'attenzione verso un realismo che metta al centro l'uomo. Ancora incerta negli scatti fotografici pubblicati in Lattuada, 1941, nei quali rispetto allo scenario rappresentato la figura umana è spesso marginale o assente, la prospettiva umanista di Lattuada si rivelerà pienamente nei film neorealisti *Il bandito* e *Senza pietà* (1948).

⁴¹ Soci Orbis, *Scrittura privata*, 20 dicembre 1944, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 6 (DB: ISACEM 731).

I successivi verbali delle riunioni della Orbis del 5 e del 20 gennaio, come si è già visto, prevedono l'inizio delle riprese a marzo con consegna della copia campione entro il mese di ottobre.

In un successivo verbale della seduta del comitato tecnico della Orbis del 22 gennaio, Fabbri, a titolo informativo, segnala che presso la Nettunia «è in corso di attuazione un film spettacolare intitolato "Città aperta"»⁴². Nella stessa riunione è data come pronta la sceneggiatura di *Il testimone*, mentre è ancora incompleta quella di *Angeli neri* che è di sole 30 pagine e si sollecita Flaiano a una pronta consegna. Flaiano è, evidentemente, coinvolto in una fase successiva al trattamento fin qui analizzato⁴³.

In data 25 gennaio 1945 ci sono poi le lettere ufficiali d'incarico per *Angeli neri* da parte della Orbis a Flaiano e Fabbri per la sceneggiatura e a Monicelli per la sceneggiatura e per l'aiuto regia⁴⁴. Il 5 febbraio 1945 viene spedita anche la lettera d'incarico a Lattuada come regista e collaboratore alla sceneggiatura⁴⁵.

Una revisione del piano di produzione della Orbis dell'1 marzo 1945 anticipa la conclusione del film, con consegna della copia campione, all'1 agosto 1945⁴⁶.

Infine nel verbale della seduta del comitato tecnico del 5 aprile 1945 Fabbri afferma che la sceneggiatura di *Il testimone* è terminata, mentre quella di «*Angeli neri* richiede ancora un certo tempo per essere definitivamente ultimata»⁴⁷. Fabbri però indica già i principali interpreti: Fabietti (Checchi), il rettore del collegio (Cervi), il vicerettore Suardi (Tumiati oppure Tofano), Paola (Berti), Ernesto, un modesto operaio (Lupi).

Inoltre, nella stessa seduta, Fabbri illustra i punti salienti della trama e afferma che Flaiano

ha manifestato l'opinione di introdurre una modifica all'attuale stesura che prevede l'incontro dei due protagonisti (Rettore e Fabietti) nell'altra vita, nel senso di farli incontrare, invece, al forte ove Fabietti, in fin di vita, riuscirebbe a raggiungere il corpo del Rettore crivellato dalla raffica mortale del plotone di esecuzione.⁴⁸

⁴² Orbis, *Verbale di seduta del Comitato tecnico*, 22 gennaio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 9 (DB: ISACEM 746).

⁴³ DB: ISACEM 746.

⁴⁴ Si vedano le rispettive lettere d'incarico ufficiali della Orbis per la collaborazione alla sceneggiatura a Diego Fabbri, 25 gennaio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 1 (DB: ISACEM 753); a Ennio Flaiano, 25 gennaio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 1 (DB: ISACEM 754); a Mario Monicelli, 25 gennaio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 1 (DB: ISACEM:752); e l'incarico di aiuto regista a Mario Monicelli, 25 gennaio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 1 (DB: ISACEM 756).

⁴⁵ Orbis, lettera d'incarico ad Alberto Lattuada come regista e collaboratore alla sceneggiatura, 5 febbraio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 1 (DB: ISACEM 750).

⁴⁶ Orbis, *Piano finanziario revisionato*, 1 marzo 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 8 (DB: ISACEM 743).

⁴⁷ Orbis, *Verbale di seduta del Comitato tecnico*, 5 aprile 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 10 (DB: ISACEM 748).

⁴⁸ DB: ISACEM 748.

Questa variante del finale potrebbe far pensare a una fusione fra il ruolo del rettore e quello di Damiani, dato che Gedda chiede a Fabbri d'inserire qualche scena che meglio esemplifichi le tesi di Damiani (per altro non citato da Fabbri fra gli interpreti del film). In ogni caso, si può dedurre che questa sceneggiatura si differenziasse rispetto a quella custodita presso l'Archivio Zavattini, almeno per il finale.

Nella stessa seduta l'ingegner Francesco Leone chiede anche se la sceneggiatura sia stata approvata dai gesuiti. Fabbri dichiara che sono stati fatti passi in quel senso e che a breve è fissato un incontro con padre Paolo Dezza per l'approvazione di trattamento e sceneggiatura⁴⁹.

Infine, padre Vanzin afferma di non essere d'accordo sulla modifica del finale, anche sull'esempio di recenti film americani come *The Sullivans* (*La famiglia Sullivan*, 1944) di Lloyd Bacon: secondo il suo parere è meglio orientare il finale con una dissolvenza fra le nuvole nell'aldilà. A conclusione della discussione, lo schema di sceneggiatura di *Angeli neri* viene comunque approvato.

Nel giro di pochi giorni però il progetto di *Angeli neri* naufraga, come testimonia una lettera di Salvo D'Angelo a Zavattini senza data, ma collocabile prima del 25 aprile 1945, perché in quel giorno D'Angelo spera inizino le riprese di *Il testimone*. D'Angelo esprime a Zavattini tutta la propria delusione per il fermo ad *Angeli neri*:

Come può facilmente immaginare, sto passando delle giornate molto dure: veramente, per l'amore e la fede che io profondo nel mio lavoro, non meriterei questi colpi ingrati di una sorte così avversa, come lo è in questo momento per *Angeli neri*. [...] La prego tanto, tanto di non mollarmi Geremi: faccia in modo che almeno col film "Geremi" io possa partire il 25 aprile: mi aiuti più che può.⁵⁰

Il progetto tramonta definitivamente quando, il 17 maggio 1945, viene inviata una nota al Sottosegretariato per la Stampa, informazioni e spettacolo, a seguito di una comunicazione del 14 aprile in cui si specifica che il film *Angeli neri* ha subito un ritardo⁵¹ (fig. 3). Il 18 maggio 1945 la Orbis invia la lettera d'incarico ufficiale a Blasetti per la regia di *Angeli neri*⁵².

Il film diventerà poi *Un giorno nella vita*, ben lontano, come si è detto, dal progetto di *Angeli neri*. Soggetto e sceneggiatura del nuovo film sono firmati da

⁴⁹ Nel *Diario Cinematografico* di Zavattini è ricordato un incontro, insieme a Lattuada e Fabbri, all'Università Gregoriana con Dezza, rettore dell'Università, in relazione alla sceneggiatura del film. Zavattini riporta un'osservazione di Dezza secondo cui «non si può condannare la guerra a priori, lui non ama naturalmente la guerra, ma c'è guerra e guerra. Noi invece vorremmo fare un film contro la violenza, contro la guerra a priori» (Zavattini, 1979: 56). La testimonianza si risolve in poche righe senza data, ma si ipotizza, erroneamente, nella primavera del 1946, mentre è sicuramente da datare nella primavera del 1945. Purtroppo non ci sono altri elementi che possano meglio chiarire le divergenze con il gesuita. Rimane, comunque, il dato della mancanza di sintonia con Dezza sui propositi della sceneggiatura, anche se non si hanno osservazioni in merito alla sua eventuale approvazione.

⁵⁰ Salvo D'Angelo, lettera a Zavattini, [s.d.], BPAZ, D65/1.

⁵¹ Orbis, comunicazione al Sottosegretariato per la Stampa informazioni e spettacolo, 17 maggio 1945, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 13 (DB: ISACEM 792).

⁵² Lettera d'incarico della Orbis ad Alessandro Blasetti, 18 maggio 1945, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 1 (DB: ISACEM 758).

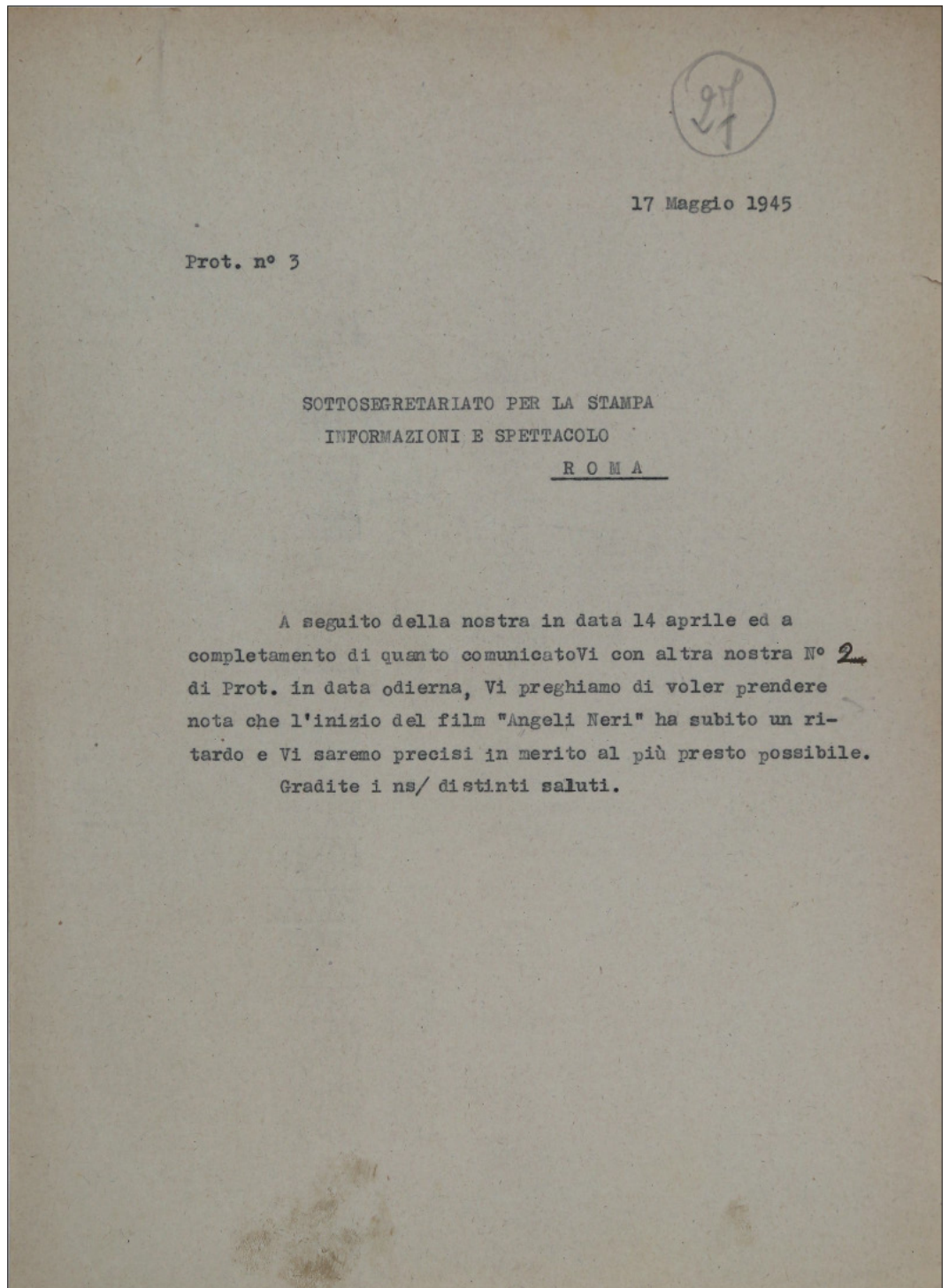


Fig. 3 – Orbis, comunicazione al Sottosegretariato per la Stampa informazioni e spettacolo, 17 maggio 1945 (DB: ISACEM 792).

Blasetti, Mario Chiari (anche aiuto regista), Diego Fabbri, Anton Giulio Majano e Cesare Zavattini; l'azione si svolge tutta in un convento di suore di clausura, dove si rifugia un gruppo di partigiani inseguito da un reparto di soldati tedeschi. Primo dato importante è la cancellazione della polizia italiana, che in *Angeli neri* aveva un ruolo chiave nella cattura dei partigiani. L'unico riferimento al fascismo è costituito dalla figura di un ex squadrista pentito, che chiede il perdono della madre superiora per averne ucciso il marito e aver sconvolto la serenità della sua vita prima che ella entrasse in convento. In *Un giorno nella vita* non ci sono italiani che collaborano con i nazisti. I dubbi delle religiose sulla necessità di agire nel mondo e non chiudersi nel convento sono interpretati da una novizia: «Qui dentro siamo inutili. Fuori c'è tanto bisogno di carità». La novizia per un momento lascia l'abito con la volontà di unirsi ai partigiani, ma ben presto si pente del proprio gesto. Più volte si sottolinea la ferocia dei soldati tedeschi nei confronti dei civili, attraverso i racconti dei rifugiati nel convento: una ferocia e una violenza cieca che trovano il momento culminante nel finale, quando l'ufficiale tedesco, dopo aver accusato le suore di aver nascosto i partigiani che hanno ucciso un loro camerata, ordina la loro esecuzione. La conclusione è in realtà un messaggio di pace: i partigiani, davanti ai corpi delle suore esanimi, ma dai volti sereni e illuminati dalla luce, rinunciano a fucilare un gruppo di soldati tedeschi presi prigionieri «perché le suore non vogliono essere vendicate».

Le suore di *Un giorno nella vita* simbolicamente rappresentano il sacrificio per il prossimo come Gesù sulla croce e il loro esempio ferma altra violenza, mentre i due gesuiti Fabietti e Damiani rappresentavano una situazione ben più problematica. Per questo si può ipotizzare, pur in assenza di documenti certi, che il progetto di *Angeli neri* sia stato bloccato all'ultimo momento perché non ebbe l'approvazione dei gesuiti, che era stata richiesta; mentre *Un giorno nella vita* rientrava perfettamente in quei canoni di riconciliazione e pacificazione nazionale auspicate dalla Chiesa e da una larga parte del Paese.

Infine la cancellazione di ogni riferimento al collaborazionismo con i tedeschi della polizia italiana, scaricando ogni nefandezza sull'occupante straniero, lasciava nell'oblio la dittatura fascista e favoriva quella rinascita di una nuova comunità nazionale pacificata che, rendendo omaggio, insieme ai partigiani, al sacrificio esemplare delle suore, era funzionale al superamento del «trauma culturale» della guerra e del fascismo.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN "I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70" coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio da cui proviene.

I documenti studiati possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali da cui provengono e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati del progetto.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

**Tavola
delle sigle**

ACI: Azione Cattolica Italiana

BPAZ: Biblioteca Panizzi, Archivio Cesare Zavattini

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

GAP: Gruppi di Azione Patriottica

INSMLI: Istituto Nazionale per la Storia del Movimento di Liberazione in Italia

ISACEM: Istituto per la Storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI

PCI: Partito Comunista Italiano

SS: Schutzstaffel

Riferimenti bibliografici

AA.VV.

2001-2002, *Benedetta celluloidi! L'esperienza Orbis-Universalis negli anni del neorealismo*, «ciemme», a. XXXI-XXXII, n. 138-139, dicembre-marzo.

Argentieri, Mino

2003, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano 1945-1948*, vol. VII, Marsilio/Edizioni di Bianco e Nero, Roma/Venezia 2003.

Blasina, Paolo

2001, *Resistenza, guerra, fascismo nel cattolicesimo italiano (1943-1948)*, in Giovanni Miccoli, Guido Neppi Modona, Paolo Pombeni (a cura di), *La grande cesura. La memoria della guerra e della resistenza nella vita europea del dopoguerra*, il Mulino, Bologna 2001.

Bruni, David

2006, *Roberto Rossellini. Roma città aperta*, Lindau, Torino.

2009, *Il bandito*, in Adriano Aprà (a cura di), *Alberto Lattuada. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2009.

Bruno, Edoardo

1968, *Lattuada o la proposta ambigua*, Visigalli-Pasetti, Roma.

Camerini, Claudio

1981, *Alberto Lattuada*, La Nuova Italia, Firenze.

Casula, Carlo Felice

1973, *Il Movimento dei cattolici comunisti e la Resistenza a Roma*, consultabile sul sito dell'INSMLI: www.italia-resistenza.it (ultima consultazione 5 agosto 2017).

1976, *Cattolici-comunisti e sinistra cristiana (1938-1945)*, il Mulino, Bologna.

Dagrada, Elena

2015, *A Triple Alliance for a Catholic Neorealism: Roberto Rossellini According to Felix Morlion, Giulio Andreotti and Gian Luigi Rondi*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema: Film, Catholicism and Power*, Routledge Taylor & Francis, New York 2015.

De Berti, Raffaele

2016, *Il Testimone: dal soggetto alla produzione Orbis*, in Luca Malavasi, Emiliano Morreale (a cura di), *Il cinema di Pietro Germi*, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia/Edizioni Sabinæ, Roma 2016.

De Gaetano, Roberto

2014, *Introduzione. Il cinema senza uniforme*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. I, Mimesis, Milano 2014.

della Maggiore, Gianluca

2016, *La guerra dei cattolici. Devozioni, rimozioni, pacificazioni*, «Quaderni del CSCI», a. XII, n. 1.

De Sanctis, Filippo Maria

1961, *Alberto Lattuada*, Guanda, Parma.

Guerra, Michele

2015, «Una sconfinata tematica sull'uomo»: *umanismi neorealisti*, in Michele Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Parma 2015.

Lattuada, Alberto

1941, *Occhio quadrato*, Corrente, Milano.

Lonerò, Emilio; Anziano, Aldo

2004, *La storia della Orbis-Universalis*, Effatà, Cantalupa.

1946, *Qualche ora d'amicizia*, in Lionello Venturi, Giorgio Labò, Mario Labò, Antonello Trombadori, Franco Calamandrei, Alberto Lattuada, Giulio Carlo Argan, *Un sabotatore: Giorgio Labò*, La Stampa Moderna, Milano, 1946; poi in *Un sabotatore: Giorgio Labò*, Gangemi, Roma 2014.

Malgeri, Francesco

1980, *La Chiesa italiana e la guerra (1940-45)*, Studium, Roma.

Menozi, Daniele

2008, *Chiesa, pace e guerra nel Novecento. Verso una delegittimazione religiosa dei conflitti*, il Mulino, Bologna.

Moro, Renato

1988, *I cattolici italiani di fronte alla guerra fascista*, in Massimo Pacetti, Massimo Papini, Marisa Saracinelli (a cura di), *La cultura della pace dalla Resistenza al Patto Atlantico*, il lavoro editoriale, Ancona/Bologna 1988.

Nelis, Jan

2011, *The Clerical Response to a Totalitarian Political Religion: La Civiltà Cattolica and Italian Fascism*, «Journal of Contemporary History», vol. XLVI, n. 2, April.

Parigi, Stefania

2006, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino.

2014, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia.

2015, *I fantasmi del neorealismo*, in Michele Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Parma 2015.

Pitassio, Francesco

2017, *Assenze ricorrenti. Umanitarismo internazionale, trauma culturale e documentario postbellico italiano*, «Cinema e Storia», a. VI, n. 1.

Quaresima, Leonardo

1990, *Una vista stranamente acuta*, in Alberto Lattuada, *L'occhio di Dioniso. Racconti, ricordi, lettere d'amore*, La casa Usher, Firenze.

Roncoroni, Stefano

2006, *La storia di Roma città aperta*, Cineteca di Bologna/Le Mani, Bologna/Recco.

Ruozzi, Federico

2015, *Pio XII as Actor and Subject. On the Representation of the Pope in Cinema during the 1940s and 1950s*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema: Film, Catholicism and Power*, Routledge Taylor & Francis, New York 2015.

[s.n.]

1945, *Dopo la tregua delle armi*, «La Civiltà Cattolica», a. XCVI, quad. 2278, 19 maggio 1945.

Sani, Roberto

2004, «*La Civiltà Cattolica*» e la politica italiana nel secondo dopoguerra (1945-1958), Vita e Pensiero, Milano.

Subini, Tomaso

2015, *The Failed Project of a Catholic Neorealism: On Giulio Andreotti, Felix Morlion and Roberto Rossellini*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema: Film, Catholicism and Power*, Routledge Taylor & Francis, New York 2015.

2016, *Pastor Angelicus as a Political Text*, in Roberto Cavallini (ed.), *Requiem for a Nation*, Mimesis International, Milano/Udine 2016.

Vanelli, Marco

2013, *Chi è Dio? Storia del catechismo cinematografico di Mario Soldati, Diego Fabbri e Cesare Zavattini*, Le Mani, Recco.

Villa, Federica

2002, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a "Il bandito" di Alberto Lattuada*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema/Marsilio, Roma/Venezia.

Zanellato, Angelo

1973, *L'uomo (cattiva sorte): il cinema di Lattuada*, Liviana Editrice, Padova.

Zavattini, Cesare

1979, *Opere. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano; poi 2002.

1988, *Opere. Lettere. Una, Cento, mille lettere*, Bompiani, Milano; poi 2005.

2002, *Io: un'autobiografia*, Einaudi, Torino.

GUERRA ALLA GUERRA. CINEMA E GEOPOLITICA VATICANA NELLA CHIESA DI PIO XII

Gianluca della Maggiore

L'articolo si concentra sul documentario *Guerra alla guerra* (1948), prodotto dalla Orbis, contestualizzandolo nell'ambito della più ampia politica cinematografica cattolica e nel quadro del magistero di Pio XII. Al termine di un travagliato percorso produttivo iniziato alla fine del 1944 che coinvolse in un serrato confronto i vertici della Santa Sede, dell'ACI e della DC, il film, fortemente voluto da Luigi Gedda, si trasformò da apologetico documentario sull'azione di carità di Pio XII durante la seconda guerra mondiale in un film di propaganda pacifista, in piena Guerra fredda, dai plurimi e controversi significati.

The article focuses on the documentary "Guerra alla guerra" (1948), produced by Orbis, in the broader context of the Catholic film policy, and more specifically under the teaching of Pope Pius XII. Its production, beginning in 1944, was particularly arduous since it involved the leaders of the Holy See, the ACI and the DC. The film, which was strongly favoured by Luigi Gedda, was initially conceived as a documentary on Pius XII's charitable actions during World War II, though eventually mutated into a pacifist propaganda film which, in the middle of the Cold War, led to several controversial meanings.

I. «PER CRISTO O CONTRO CRISTO»

Il 10 agosto 1949 «L'Osservatore Romano» in un breve articolo in quarta pagina annunciava che un «film cattolico» era stato «escluso dalla programmazione nell'Austria Rossa»:

Il Film Orbis *Guerra alla guerra*, prodotto sotto gli auspici del Vaticano ed attualmente in programmazione nella Germania occidentale è stato bandito nella zona sovietica dell'Austria. [...] La censura sovietica lo ha escluso dalla zona russa dell'Austria, perché esso serve «non la pace, ma la reazione imperialistica» dato che non riconosce quali «veri salvatori dell'umanità dalla schiavitù fascista, il Popolo Sovietico e l'Esercito Sovietico». Al contrario, afferma la censura comunista, il film lascia credere che Sua Santità Pio XII e il Vaticano si siano messi al servizio della Pace mentre attualmente «militano dalla parte dell'imperialismo». Il film perciò sostiene soltanto «coloro che lavorano per preparare la guerra, guidati dagli imperialisti anglo-americani alleati col Vaticano».¹

¹ [s.n.], 1949.



Fig. 1 - Fotobusta del film "Guerra alla guerra" (Collezione privata Sebastiano Cannavò).



Fig. 2 - Fotobusta del film "Guerra alla guerra" (Collezione privata Sebastiano Cannavò).

Il modo in cui il quotidiano della Santa Sede presentava la notizia della messa al bando nell'Est sovietico di *Guerra alla guerra* (1948) (fig. 1 e 2) certificò, nella fase più accesa della Guerra fredda, il valore *naturaliter* politico che le gerarchie ecclesiastiche avevano inteso dare al film prodotto dalla Orbis. L'approdo in Germania del documentario (col titolo *Krieg dem Kriege!*²), proprio nelle settimane in cui Pio XII lanciò la sua scomunica contro i comunisti – il decreto del Sant'Uffizio è del luglio 1949³ – non fece altro che sviluppare sul piano internazionale il significato anticomunista del progetto cinematografico.

Che questo fosse stato il principale orientamento dei vertici vaticani per la diffusione del film nel contesto italiano, è indubbio. Luigi Gedda, a capo del CCC e della Orbis, vero motore di tutta l'operazione, riservò infatti a *Guerra alla guerra* un ruolo strategico nel quadro delle azioni di fiancheggiamento alla DC organizzate dall'associazionismo cattolico. A ben testimoniare fu la decisione di utilizzare il documentario come una sorta di manifesto politico per l'atto di esordio del Comitato Civico Nazionale (CCN), presieduto da Gedda stesso, in vista del cruciale appuntamento elettorale del 18 aprile 1948, atteso dai cattolici come l'evento spartiacque nella crociata «per Cristo o contro Cristo»⁴. Proprio nell'ambito del CCN del resto, analogamente a quanto stava maturando tra le principali forze politiche in campo, sarebbe sorto un vero e proprio ufficio psicologico che ebbe il compito di sviluppare un'articolata campagna antiastensionista e anticomunista: in quest'ambito a fianco delle azioni elaborate attraverso la stampa e i manifesti, il cinema divenne dunque oggetto delle più innovative esperienze di propaganda politica⁵.

La mattina del 15 febbraio Gedda convocò così nella prestigiosa sede del Palazzo Altemps di Roma uno stuolo di autorità civili ed ecclesiastiche. Per il battesimo ufficiale del comitato, l'alto dirigente cattolico – che in quel momento ricopriva anche la carica di presidente dell'Unione uomini di ACI – aveva scelto di utilizzare un'architettura organizzativa che mischiava sapientemente elementi simbolici e scenografici, annunciando quello che sarebbe stato il marchio di fabbrica della campagna pro-DC dei Comitati civici geddiani⁶. Nell'elegante biglietto di convocazione si annunciava la visione privata del film che il CCC come promotore e la società cinematografica Orbis come produttrice avevano recentemente ultimato: «Siamo lieti – scriveva il Comitato – di dare inizio al nostro lavoro di consapevolezza civica con questo trattenimento documentale di alta significazione spirituale»⁷ (fig. 3 e 4). Tra gli invitati spiccavano il cardinale Giuseppe Pizzardo, per anni vero *deus ex machina* della politica cinematografica della Santa Sede e ora prefetto della Sacra congregazione per i Seminari e le

² Geller, 1999: 293. L'anteprima per i paesi di lingua tedesca si tenne al Festival internazionale del Film religioso di Vienna (24 aprile-1 maggio 1949). Su questo cfr. Gerster, 1949: 57-58.

³ Per una contestualizzazione del decreto di scomunica nel quadro internazionale cfr. Riccardi, 1992: 125-131.

⁴ «È l'ora della grande battaglia, per Cristo o contro Cristo», si leggeva in un opuscolo illustrativo dei Comitati civici: Casella, 1992: 126.

⁵ Per l'uso dell'audiovisivo come strumento di propaganda dei Comitati civici cfr. Dagrada, 2013: 205-216. Per un quadro generale cfr. Taviani, 2008.

⁶ Cavazza, 2002: 193-227, in particolare 204-214.

⁷ *Invito alla proiezione di "Guerra alla guerra"*, 15 febbraio 1948, Archivio dell'ISACEM, Fondo Luigi Gedda, serie Comitati civici, busta 1.

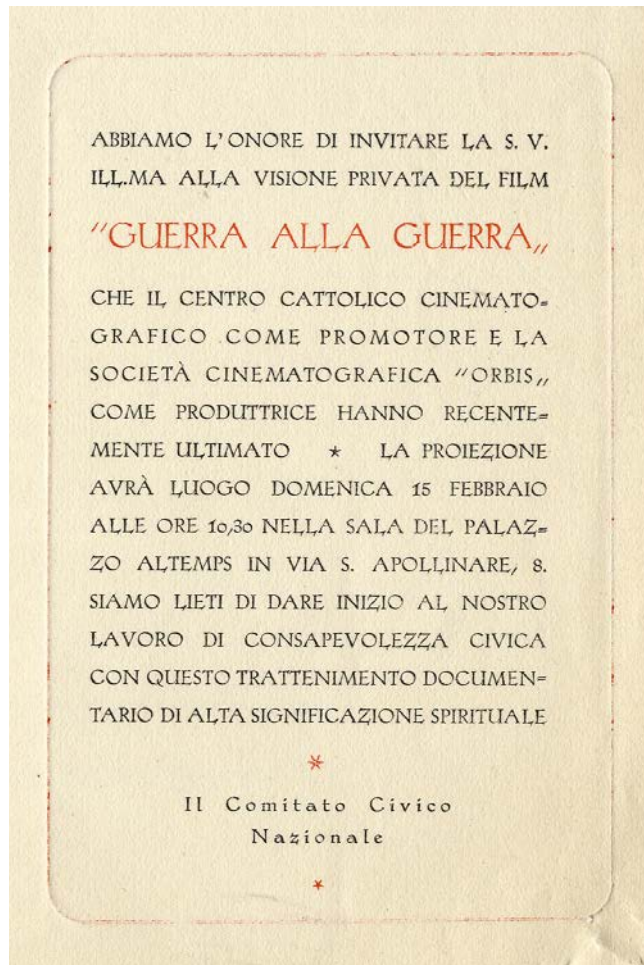


Fig. 3 - Invito del Comitato civico nazionale alla prima proiezione di "Guerra alla guerra" del 15 febbraio 1948 (Archivio dell'ISACEM, Serie comitati civici, busta 1).

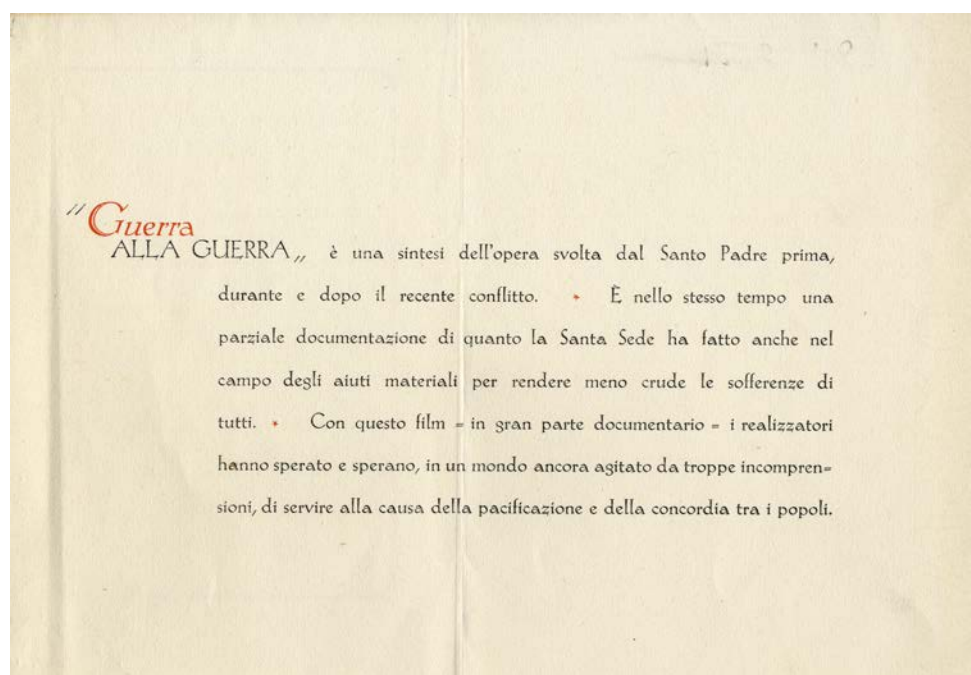


Fig. 4 - Invito del Comitato civico nazionale alla prima proiezione di "Guerra alla guerra" del 15 febbraio 1948 (Archivio dell'ISACEM, Serie comitati civici, busta 1).

università⁸, e Giulio Andreotti, che da pochi mesi Alcide De Gasperi aveva chiamato al suo primo incarico di governo in qualità di sottosegretario della presidenza del Consiglio con delega allo Spettacolo. Al mezzo cinematografico spettava dunque ora, benedetto dalle massime autorità ecclesiastiche e politiche, il lancio della grande campagna contro il «pericolo rosso». Come rimarcava «L'Osservatore Romano», Gedda aveva presentato il film come «un simbolo ed un auspicio»: un «simbolo» che legava l'azione assistenziale e pacificatrice del pontefice a quella del CCN per la vittoria elettorale e un «auspicio» perché l'attività del CCN potesse servire ad «attuare il grande monito rivolto dal Santo Padre in un celebre messaggio natalizio quando disse che l'unica guerra lecita è quella di muovere “guerra alla guerra”»⁹.

Con queste premesse non desta stupore che l'ACI, pur affidando la distribuzione commerciale del film a una delle filiali italiane delle major, la Ceiad Columbia, si premurasse di affinare, in raccordo col CCN, una doppia strategia che ne amplificasse la “resa” elettorale, sfruttando anche il propizio sincronismo con un tempo liturgico forte come la Settimana Santa (21-28 marzo). Da un lato il primo obiettivo fu la strutturazione di un'efficace distribuzione nei cinema di prima visione dei grandi centri urbani: uno sforzo distributivo, sommabile in circa 40 copie, dal Nord al Sud della Penisola¹⁰ i cui esiti positivi furono esibiti con soddisfazione dai vertici del CCC. Come evidenziò il segretario Ildo Avetta in una relazione all'ACI del giugno 1948, «durante la ‘prima’ in numerosi cinema italiani, nella settimana di Pasqua», si era «provveduto, in concomitanza con i Comitati Civici, ad una intensa propaganda per il successo del film. Il risultato è stato lusinghiero»¹¹. Dall'altro il film fu utilizzato insieme a *Pastor Angelicus* (1942) e *Boys Town (La città dei ragazzi)*, 1938) nell'opera di mobilitazione elettorale delle masse rurali cattoliche¹² organizzata attraverso le «missioni religioso-sociali»: un'azione di propaganda che, secondo una relazione di ACI, portò i carri-cinema approntati dal CCC a toccare in tre mesi di attività (15 febbraio-16 aprile), 216 località dell'Italia meridionale e 35 nell'Italia centrale, per oltre mezzo milione di spettatori presenti alle proiezioni allestite nelle piazze o nelle chiese¹³ (fig. 5).

Tuttavia, oltre al contingente utilizzo politico-elettorale che ne venne fatto, *Guerra alla guerra*, a uno sguardo di lungo periodo, segnò anche una sorta di

⁸ Sul ruolo di Pizzardo cfr. della Maggiore, 2017a: 51-66, e in particolare 53-60.

⁹ [s.n.], 1948. Le parole del papa che danno titolo al film sono contenute nel radiomessaggio natalizio del 1944.

¹⁰ *Elenco delle località e dei cinema in cui viene proiettato il film: Guerra alla guerra*, [s.d.], Archivio dell'ISACEM, Fondo Luigi Gedda, serie Comitati civici, busta 1.

¹¹ Ildo Avetta, *Attività del Centro Cattolico Cinematografico dall'ottobre 1947 al maggio 1948*, 7 giugno 1948, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 3, fascicolo 8 (DB: ISACEM 674). Il documento è citato anche in Ruoizzi, 2015: 268, che offre un'efficace lettura comparativa del film con *Pastor Angelicus*.

¹² Appunto manoscritto, febbraio 1948, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie VI, busta 54 (DB: ISACEM 28).

¹³ *Attività Carri-Cinema*, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale. La relazione, senza altri dettagli archivistici, è citata in Casella, 1992: 215. *Guerra alla guerra* fu aggiunto alla dotazione di film a passo ridotto per i carri-cinema dal 23 marzo. Sull'esperienza dei carri-cinema in relazione alla politica cinematografica cattolica, si veda il *focus* riguardo a *Pastor Angelicus* in Subini, 2016: 25-32. Per una contestualizzazione delle missioni cinematografiche nell'ambito delle più ampie politiche cattoliche cfr. Blasina, 2001: 190-193.



Fig. 5 - I carri-cinema dell'ACI, 1948 (Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie VI, busta 54 - DB: ISACEM 78)

cesura nella storia del rapporto tra i vertici ecclesiastici e il cinema. Nel momento in cui parve annunciare, non solo simbolicamente, l'avvio del nuovo corso nella politica cinematografica nazionale contraddistinto – ancor più dopo la dirimente vittoria elettorale della DC – dalla sempre più stretta saldatura tra governo, associazionismo cattolico e Santa Sede, il film marcò anche l'ultimo atto di un orientamento delle gerarchie cattoliche teso a utilizzare una produzione cinematografica a esplicito servizio dell'ideologia di cristianità, tenacemente persistente nel magistero di Pio XII¹⁴. Un processo che sotto gli auspici di Pio XI era iniziato timidamente nell'Anno Santo del 1933 con la realizzazione di *Jubilaum*, per poi conseguire una chiara vidimazione ideologica nella politica cinematografica costruita da Pizzardo¹⁵ il quale, pochi mesi dopo la promulgazione dell'enciclica *Vigilanti cura* (1936), tentò di mettere in piedi un grande piano produttivo in raccordo con Walter Wanger, uno dei più influenti magnati di Hollywood¹⁶. Una prospettiva che avrebbe trovato, su fondamenti dottrinali ancor più affinati, una compiuta manifestazione nella produzione del

¹⁴ Nella copiosa bibliografia su questi temi, per un inquadramento nel lungo periodo cfr. Menozzi, 1993: 136-197. Per una contestualizzazione della categoria storiografica di "cristianità", introdotta da Giovanni Miccoli, rimando a Menozzi, 2005: 191-228.

¹⁵ Cfr. della Maggiore, 2017b.

¹⁶ Giuseppe Pizzardo, lettera a Camillo Serafini, 13 ottobre 1936, Segreteria di Stato, Sezione per i rapporti con gli Stati, Archivio storico, Archivio della Sacra congregazione per gli Affari ecclesiastici straordinari, Stati ecclesiastici, IV, posizione 445, fascicolo 425, foglio 55r.

Pastor Angelicus fortemente voluta da Pio XII e Gedda. Proprio a corollario di questo primo film del CCC su Pacelli, con *Guerra alla guerra* ora la Orbis proponeva una sorta di aggiornamento del processo di costruzione agiografica dell'immagine del pontefice adeguato al mutato quadro politico-sociale del dopoguerra. Come le prime idee di Gedda sul nuovo film dedicato al papa avevano lasciato presagire già alla fine del 1944, nelle sue mani il progetto di affidare al grande schermo la documentazione della grandiosa macchina assistenziale pontificia dispiegatasi nel corso del conflitto si era caricato di significati geopolitici: ed era divenuto così un lungometraggio teso ad esaltare la leadership globale del pontefice su uno sfondo di pura, quanto inconsueta, propaganda pacifista. Eppure non si trattò di un esito produttivo scontato e condiviso: anzi, il tormentato iter realizzativo del documentario aveva palesato quanto la politica cinematografica geddiana, lungi dall'essere una prospettiva largamente condivisa, attirasse più di una critica tra i vertici cattolici.

II. ORBIS VS LUX MUNDI

La voce che la Orbis, istituita ufficialmente il 20 dicembre 1944¹⁷, stesse lavorando a un film sull'opera assistenziale svolta da Pio XII durante la guerra, aveva messo in grande subbuglio alcuni ambienti vaticani e quelli in piena effervescenza della DC. Ad un progetto del tutto simile stava infatti lavorando già dall'autunno 1944, la neonata casa di produzione cinematografica sorta in quelle settimane sotto l'ala del leader democristiano Alcide De Gasperi e tenacemente sponsorizzata da alcuni influenti ambienti della Santa Sede. Sostenitore dell'operazione era stato Vittorino Veronese, che dal 1939 occupava la carica di segretario centrale della Sezione laureati di ACI: nel settembre 1944 egli aveva costituito la Cooperativa cinematografica Lux Mundi, divenendo presidente di un organismo che aveva come preciso scopo quello di assicurare alla DC «una efficace cooperazione ai suoi fini nella cinematografia e negli spettacoli». Scrivendo a De Gasperi il 21 settembre, il giovane dirigente cattolico lo informava che l'organismo era «sorto per spontanea iniziativa di un gruppo di artisti, registi, tecnici e lavoratori del cinema aderenti al movimento della Democrazia Cristiana e desiderosi di avviare con intenti di solidarietà e di giustizia sociale i rapporti di lavoro nel campo cinematografico, oltre che di ispirare la produzione a criteri di sana moralità»¹⁸. Un'iniziativa convintamente appoggiata dal segretario politico DC, che alla Lux Mundi indirizzò un articolato discorso il 22 ottobre successivo¹⁹. Fu fatale che due progetti così simili si trovassero fragorosamente a cozzare. Soprattutto perché sull'asse Gedda-Veronese si stava consumando in quelle stesse settimane del 1944 il contraddittorio tra due divergenti linee d'orientamento in seno all'ACI: l'una decisa a entrare direttamente nella battaglia politica per portarvi il peso della propria organizzazione e dei propri orientamenti, l'altra, in gran parte educata alla scuola di Giovanni Battista Montini e Igino Righetti, più sensibile a un lavoro di preparazione culturale e di educazione civica, per indicare ai cattolici la strada

¹⁷ Atto costitutivo della Società cinematografica "Orbis" per azioni, 20 dicembre 1944, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 6 (DB: ISACEM 538).

¹⁸ Vittorino Veronese, lettera ad Alcide De Gasperi, 21 settembre 1944, Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 3, fascicolo 26 (DB: ASILS 60).

¹⁹ De Gasperi, 1944: 733-734.

di un impegno personale responsabile²⁰. Applicata al campo cinematografico, la prospettiva di mobilitazione compatta di ACI alla causa cattolica significava per Gedda che non era possibile ammettere che altre società di produzione cinematografica oltre all'Orbis, seppure di ispirazione cattolica e autorevolmente sponsorizzate, intralciassero la missione del CCC. Il momento di massima tensione tra Gedda e Veronese si ebbe in occasione della prima riunione della direzione generale di ACI seguente alla costituzione ufficiale dell'Orbis e tenutasi il 30 dicembre 1944. In quell'assemblea vennero al pettine i nodi di una *querelle* scatenatasi in modo piuttosto plateale nelle settimane precedenti. Alla fine di novembre 1944 la Lux Mundi aveva infatti ricevuto la prima importante commissione venendo contattata da monsignor Ferdinando Baldelli, un prelado che nel corso del conflitto si era gradualmente conquistato la fiducia incondizionata di Pio XII alla testa della PCA, braccio operativo della carità del papa²¹. Nella lettera che scrisse il 29 novembre direttamente a De Gasperi per chiedere il coinvolgimento della Lux Mundi, Baldelli lo informava che la PCA, «dopo averne debitamente informata la Segreteria di Stato di Sua Santità» stava «organizzando un documentario sui profughi» allo scopo di «ribadire, con veste artistica», quei «principi cristiani» che Pio XII non si era «stancato di ripetere in ogni occasione»²².

Dalle carte emerge che Baldelli si rivolse già dal giugno 1944 a Luigi Chiarini perché studiasse «un film che documentasse l'opera della Chiesa nei confronti delle popolazioni colpite dalla guerra». Il fondatore del CSC si era messo subito all'opera visitando numerosi campi profughi e raccogliendo documentazione fotografica per un primo schema di documentario. L'embrione di sceneggiatura incontrò il deciso favore di Baldelli che «volle dare più ampio respiro al film e farne un lungometraggio spettacolare» che avrebbe dovuto intitolarsi *La croce ha due legni*²³. Fu lo stesso Chiarini poi a suggerire al responsabile della PCA di contattare la neonata Lux Mundi, avendo egli un solido rapporto di amicizia con Carlo Civallero, futuro amministratore delegato della nuova Cines (dal 1949), e in quel momento vicepresidente dell'ente cinematografico democristiano²⁴. Il legame tra Lux Mundi e PCA, benedetto dalla Segreteria di Stato, doveva poi concretizzarsi in un accordo per la produzione del film, formalizzato ufficialmente solo nel marzo 1945, da cui risultava che la proprietà del documentario sarebbe stata in comunione tra l'ente assistenziale cattolico (85%) e il consorzio cinematografico della DC (15%)²⁵.

Ma il *casus belli* tra Lux Mundi e Orbis doveva scatenarsi proprio nel momento in cui l'ente democristiano si apprestava a svolgere le prime riprese ufficiali in preparazione del film, documentando la visita di Pio XII all'Università

²⁰ Su questi passaggi rimando a Casella, 1984: 326-327 e Malgeri, 1994: 16-17.

²¹ Giovagnoli, 1978: 1081-1111.

²² Ferdinando Baldelli, lettera ad Alcide De Gasperi, 29 novembre 1944, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 3, fascicolo 1 (DB: ISACEM 479).

²³ Luigi Chiarini, lettera alla Federazione dei Lavoratori dello Spettacolo - Sindacato del Cinema, 6 agosto 1945, Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 3, fascicolo 26 (DB: ASILS 74).

²⁴ Cfr. Redi, 1991: 117-118.

²⁵ Scrittura privata di accordo tra PCA e Lux Mundi, 20 marzo 1945, Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 3, fascicolo 26 (DB: ASILS 66).

Gregoriana per la distribuzione dei doni natalizi ai bambini, avvenuta il giorno di Natale del 1944. Come attesta una lettera a Gedda scritta lo stesso 25 dicembre da un operatore cinematografico di ACI, la troupe del CCC, che si era recata alla Gregoriana a svolgere il suo consueto lavoro di documentazione dell'attività pontificia, venne bloccata da alcuni rappresentanti della Lux Mundi «accompagnati da Agenti in servizio d'ordine», che avevano intimato «l'immediato ritiro delle macchine da ripresa»²⁶.

Nella riunione della direzione generale di ACI del 30 dicembre lo scontro tra Gedda e Veronese si infiammò in modo evidente. Come risulta dal verbale della seduta, il presidente del CCC si appellò a una lettera scrittagli dal direttore generale *ad interim* di ACI, Vincenzo Gilla Gremigni, il 22 dicembre che conferiva «l'esclusiva della produzione documentaria»²⁷ al CCC, per affermare che occorreva «far rispettare da tutti tale diritto». Punto nel vivo il presidente della Lux Mundi, nonché fresco segretario dell'Ufficio generale di ACI, attaccò i metodi di Gedda, contestandogli la meschinità di aver scritto una lettera di protesta sull'argomento al sostituto alla Segreteria di Stato Montini per avvisarlo dell'increscioso episodio, quando era stato lo stesso dicastero vaticano a benedire l'operazione attraverso la lettera (che Veronese diede in lettura ai presenti) di Baldelli a De Gasperi con cui si formalizzava l'accordo PCA-Lux Mundi²⁸.

Se si guarda oltre lo scontro contingente tra i due alti dirigenti, l'episodio rivela esemplarmente quali interessi suscitasse il cinema tra i massimi vertici del cattolicesimo italiano in quelle settimane così dense di aspettative, ma anche scosse da sentimenti di rivalsa e da richieste di bilanci sul passato. Con una parte del paese ancora sotto il giogo nazifascista, sul terreno mobile della materia cinematografica venivano a confrontarsi, anche accesamente, due anime di ACI e in fondo due visioni diverse sul modo in cui i cattolici dovevano affacciarsi alla nuova realtà postfascista. Il fatto che, dopo quella nervosa riunione, i piani di Gedda e Veronese proseguissero in parallelo seguendo linee destinate a non incontrarsi, mette forse ancor più in evidenza i diversi approcci esistenti in seno all'universo cattolico, destinati poi comunque a trovare formule di convivenza nell'alveo della Chiesa militante pacelliana. È certo, infatti, che Gedda, appena sei giorni dopo l'infuocato vertice di ACI, lavorò ancor più alacremente a stendere le linee essenziali del progetto di film da cui diversi mesi dopo sarebbe scaturito *Guerra alla guerra*. Un piano che, esplicitamente, voleva porsi in aperta concorrenza con quello Lux Mundi-PCA proponendo una propria versione alternativa per una rappresentazione spettacolare delle azioni di carità del papa. Nella prima riunione ufficiale del Comitato tecnico Orbis convocata per il 5 gennaio 1945, Gedda mise così all'ordine del giorno la discussione di una produzione documentaria che doveva prendere il titolo di *Consolazione*²⁹, e che – si precisava in riunioni successive – doveva configurarsi come un «gran

²⁶ Giovanardi, lettera alla presidenza del CCC, 25 dicembre 1944, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 3, fascicolo 1 (DB: ISACEM 484).

²⁷ Vincenzo Gilla Gremigni, lettera a Luigi Gedda, 22 dicembre 1944, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 3, fascicolo 1 (DB: ISACEM 482).

²⁸ Appunti della riunione dell'Ufficio generale di ACI, 30 dicembre 1944, Archivio dell'ISACEM, Fondo Prosperini, busta 1, fascicolo 4 (DB: ISACEM 534).

²⁹ Orbis, *Verbale di seduta del Comitato tecnico*, 5 gennaio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 9 (DB: ISACEM 744).

documentario di 700-800 metri» sulla «“Carità del Papa”»³⁰ e, «senza lesinare sulle spese», costituire il «biglietto di presentazione» della Orbis nel mondo del cinema³¹. Si conveniva dunque all’unanimità di procedere in maniera «rapida» alla realizzazione «affidandone l’elaborazione, per quanto riguarda la sceneggiatura, ai sigg. Fabbri, Zavattini e Soldati quale regista»³². Che il progetto volesse porsi di traverso a quello di Veronese veniva chiarito in maniera esplicita nella riunione del 10 febbraio successivo. In quell’incontro, infatti, padre Vittorino C. Vanzin, membro del Comitato tecnico, richiamò l’attenzione sul progetto parallelo dedicato allo stesso argomento a cui stava lavorando la Lux Mundi. Secca, e in stile geddiano, la replica del presidente del CCC, il quale rimarcò che occorreva «lavorare intensamente per battere la Lux Mundi in velocità»³³.

III. IL MITO PACELLIANO IN FORME INEDITE

Al di là degli scontri di quei giorni, comunque indicativi di interessi e posizioni in gioco, il piano Gedda risultò alla fine vincente perché appoggiato espressamente da Pio XII e in linea con le sue prospettive di governo³⁴. Nell’idea di Chiarini *La croce ha due legni* si poneva l’obiettivo – in fondo asettico e didascalico – di raccogliere «episodi e circostanze che illustrano la carità del Papa, e sono destinati a far risaltare su una tenue trama, la grazia redentrice della bontà sulle rovine causate dall’odio»³⁵. Da subito molto più aggressivo apparve invece il progetto geddiano che, dopo il grande successo “politico” sperimentato con *Pastor Angelicus*, pareva già intonato ad un’atmosfera di scontro tra blocchi. Nel corso della riunione del Comitato tecnico Orbis del 5 aprile 1945 Gedda affermò esplicitamente che il film, secondo la sua visione, avrebbe dovuto «essere un documentario sul tipo di “Vigilia di Guerra”» di Frank Capra e Anatole Litvak³⁶. Il prototipo americano dava chiare indicazioni degli orientamenti di fondo. *Prelude to War (Preludio alla guerra, 1942)*, miglior documentario agli Oscar 1943, era stato infatti uno dei documentari di propaganda bellica che avevano riscosso maggior successo negli Stati Uniti: il primo di sette film di una serie

³⁰ Orbis, *Verbale di seduta del Comitato tecnico*, 10 gennaio 1945, Archivio dell’ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 9 (DB: ISACEM 745).

³¹ Orbis, *Verbale di seduta del Comitato tecnico*, 22 gennaio 1945, Archivio dell’ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 9 (DB: ISACEM 746).

³² DB: ISACEM 745.

³³ Orbis, *Verbale di seduta del Comitato tecnico*, 10 febbraio 1945, Archivio dell’ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 9 (DB: ISACEM 747).

³⁴ Gedda, stando alla sua testimonianza, ebbe modo di presentare il progetto direttamente al papa nell’udienza privata del 17 ottobre 1945: cfr. Gedda, 1998: 100-101.

³⁵ DB: ASILS 66. Non pare un caso che, a poche settimane dalle combattive dichiarazioni di Gedda contro la società di Veronese, alla Lux Mundi pervenisse una pesante requisitoria firmata dal Sindacato dei lavoratori del cinema, nella quale si diffidava l’organismo dall’offrire lavoro ad «elementi notoriamente fascisti come il Chiarini». Su questo cfr. Guido Berardelli, lettera alla Lux Mundi, 12 maggio 1945, Archivio storico dell’Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 3, fascicolo 26 (DB: ASILS 68). Quella vertenza, che si protrasse per diversi mesi minando i rapporti tra Chiarini e la Lux Mundi, affossò definitivamente il progetto (DB: ASILS 74).

³⁶ Orbis, *Verbale di seduta del Comitato tecnico*, 5 aprile 1945, Archivio dell’ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 10 (DB: ISACEM 748).

intitolata *Why We Fight* (t.l.: Perché combattiamo) realizzati tra il 1942 e il 1945 e prodotti dal Dipartimento della Guerra Usa sotto la supervisione del regista italo-americano³⁷. Non solo una chiara funzione propagandistica, assente nel piano *Lux Mundi*, ma anche la volontà, in linea con lo spirito che animò il progetto *Orbis*, di far ricorso alle migliori energie creative del cinema italiano, anche se non assimilabili al *côté* cattolico. Ne sono testimonianza i legami instaurati con personalità legate al nascente fenomeno neorealista: come il coinvolgimento di Zavattini nella sceneggiatura e i tentativi di ingaggiare prima *Soldati* e poi Vittorio De Sica alla regia³⁸. Tuttavia la lunghissima gestazione del film mise anche in luce quante difficoltà si frapponessero per la concretizzazione dei grandiosi piani di mobilitazione cattolica a mezzo cinema. Cadute le ipotesi di affidare la regia a De Sica e di presentare il film per le festività dei Ss. Pietro e Paolo il 29 giugno 1945³⁹, Gedda impiegò altri due anni e mezzo per portare a termine il progetto. Il prodotto finale presentato nel febbraio 1948 fu comunque in linea con le idee abbozzate nel 1944. La scelta di Gedda di affidarsi nuovamente a buona parte della squadra di tecnici, montatori e sceneggiatori che avevano lavorato a *Pastor Angelicus*⁴⁰ accentuò i collegamenti diretti col progetto del 1942, facendo risaltare le connessioni testuali e simboliche. Ciò che ne scaturì fu un documentario che puntava a rafforzare il mito di Pio XII come riferimento morale universale cui occorreva rivolgersi per il mantenimento della pace. Guardando alla ricollocazione del papato nell'ambito dei nuovi assetti geopolitici postbellici, *Guerra alla guerra* esalta, infatti, il ruolo di Pacelli come il più impegnato alfiere della pace tra i leader mondiali e l'organizzatore del grande apparato assistenziale vaticano capace di estendere il suo raggio d'azione a tutti i continenti. Le sequenze ricalcano ritmo e architetture di montaggio dei documentari di propaganda bellica: i filmati di guerra dei servizi informativi militari di diversi paesi (Francia, Gran Bretagna, Spagna, Stati Uniti, Svizzera, Italia) sono intrecciati a quelli della PCA sull'azione della Santa Sede in soccorso ai civili di tutto il mondo e a quelli girati dal CCC sulla diretta azione di Pio XII⁴¹ per mostrare come, nel graduale passaggio da una situazione di concordia a una di guerra devastante e distruttrice, la parola e gli sforzi del pontefice a

³⁷ Cfr. Short, 1983: 183-185.

³⁸ DB: ISACEM 747. Per un'analisi della relazione tra *Guerra alla guerra* e il fenomeno neorealista cfr. Pitassio, 2017: 99-114.

³⁹ DB: ISACEM 747.

⁴⁰ Nella documentazione della censura in ACS e DGC il nome di Romolo Marcellini, che in vari studi è indicato come regista, non compare mai: come regista è sempre nominato Giorgio Simonelli sia nel nulla osta del 4 aprile 1946 che nei documenti della revisione cinematografica definitiva (11 giugno 1947, dove come regista è indicato anche Fabbri): i documenti sono in ACS, Fondo ministero del Turismo e dello spettacolo, Direzione generale dello Spettacolo, Divisione cinema, Concessione certificato di nazionalità, CF 401 (DB: ACS 98) e in DGC, fascicolo 2307 (DB: DGC 42). Il nome di Marcellini non compare neanche nei titoli di coda originali della copia recentemente restaurata dalla Cineteca nazionale e dalla Filmoteca vaticana nel 2009. Questa la didascalia finale: «Questo film è stato promosso da Luigi Gedda, soggetto, sceneggiatura e commento parlato di Diego Fabbri, Carlo Musso, Giorgio Simonelli, Turi Vasile, Cesare Zavattini».

⁴¹ Diego Fabbri, lettera ad Antonio Scarano, socio della *Orbis*, 6 agosto 1946, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 7 (DB: ISACEM 778). Si evince che alcuni dei filmati erano forniti dall'USIS e dalla Universal.

favore della pace fossero stati costanti quanto inascoltati. Concetti irrobustiti attraverso l'escamotage narrativo di una serie di esigue ma emblematiche sequenze di finzione sulla storia di una famiglia gradualmente frantumata dalla tragicità della guerra, e mediante un utilizzo originale della voce *over* che abbandona il classico aspetto impersonale e imparziale per imporsi come un recitativo incalzante, organizzato in voci maschili e femminili, che illustrano le sequenze in toni infervorati di indignazione, di monito e di supplica, stabilendo con esse un dialogo diretto (si grida «Fermati! Tu non sai quello che fai!» al bombardiere che sta per sganciare una bomba e si accompagna l'urlo con un fermo fotogramma)⁴². La voce *over* serve anche a creare un'empatia devozionale verso Pio XII, ibridando il divino nell'umanità di un pontefice come *alter Christus* capace di farsi pastore e padre di tutti («È uno della folla. Io sono con voi umiliati ed offesi!» è il commento al fotogramma-manifesto del papa a braccia spalancate in mezzo ai romani del quartiere S. Lorenzo dopo il bombardamento del luglio 1943). Evidente nel montaggio anche l'intento di esaltare il ruolo del papa come mediatore della pace tra i popoli alla fine del conflitto. Con il commento parlato che introduce, «per vincere la pace sono giunti alla casa del Padre i potenti della terra», sono presentate in rapida sequenza le visite in Vaticano di Winston Churchill, dell'ambasciatore statunitense presso la Santa Sede Myron Taylor, del presidente dell'UNRRA Fiorello La Guardia e del generale Charles de Gaulle. Ma il tasso di innovazione proposto dal progetto geddiano è riscontrabile soprattutto nel fatto che *Guerra alla guerra* rappresenta un *unicum* nel campo della divulgazione magisteriale. Una sorta di *summa* per immagini dell'orientamento pontificio sui temi della guerra e della pace, articolata in un'oculata selezione della parola del papa (nove tra discorsi, allocuzioni e radiomessaggi pronunciati tra il 1939 e il 1947)⁴³. A rafforzare la persuasività di questa sorta di "enciclica per immagini", nella sceneggiatura sono poi abilmente sintetizzati alcuni passaggi essenziali del magistero pontificio sulla guerra: persistendo nel riferimento al modello intransigente, Pio XII individuava la ragione della guerra nell'apostasia della società moderna dalla Chiesa, a cui si accompagnava la presentazione del conflitto come un provvidenziale castigo divino volto a indurre il ristabilimento dell'ordine cristiano⁴⁴. Nella «scristianizzazione della vita pubblica e privata» intesa come «un progresso della moderna civiltà», il papa aveva individuato la vera sorgente della guerra⁴⁵. Concetti resi per immagini attraverso la sequenza centrale del film che contiene un richiamo esplicito a *Pastor Angelicus*. Nel lungo passaggio che mostra le bombe sul Vaticano, le devastazioni belliche (palazzi distrutti e a fuoco, corpi straziati, volti sfigurati dal dolore) e infine di nuovo

⁴² Cfr. Parigi, 2014: 101-102.

⁴³ I testi di Pio XII utilizzati, oltre al messaggio natalizio del 1944 che dà titolo al film, sono: il radiomessaggio «ai governanti ed ai popoli nell'imminente pericolo della guerra» del 24 agosto 1939; il discorso «ai profughi di guerra rifugiatosi in Roma e agli abitanti dell'Urbe» del 12 marzo 1944; il radiomessaggio «ai popoli del mondo intero» del 24 dicembre 1943; la lettera «al signor cardinale Francesco Marchetti-Selvaggini, vescovo suburbicario di Frascati, nostro vicario generale di Roma» del 20 luglio 1944; il discorso ai cardinali e ai vescovi del 24 dicembre 1944; l'*Allocutio ad Mulieres* del 15 agosto 1940; il discorso agli uomini di Azione cattolica del 7 settembre 1947.

⁴⁴ Cfr. Menozzi, 2008: 149-159.

⁴⁵ Pio XII, 1940: 766-770.

la Sede petrina con Pio XII assorto in un momento di intensa preghiera, viene riproposta in dissolvenza incrociata la stessa effigie del Cristo crocifisso usata in *Pastor Angelicus*, per suggerire che il peccato collettivo della guerra poteva essere superato solo con il ritorno alla suprema legge di Dio («Il Vaticano è bombardato! È Cristo che si vuole colpire! È la sua fede che si vuole soffocare!», commenta significativamente la voce *over*)⁴⁶.

Evidente era anche l'intenzione di presentare uno scomodo passato di connubio con il fascismo e di appoggio alle guerre fasciste in maniera fortemente autoassolutoria. La scelta scrupolosa dei messaggi pontifici e il montaggio delle immagini erano tesi a presentare il pontefice come il grande difensore universale della pace, stendendo un velo sull'appoggio e la benedizione delle armi, che pure erano stati atteggiamenti non infrequenti nel mondo cattolico anche all'inizio del conflitto mondiale, e omettendo tutta quella parte di magistero pontificio che, in nome della dottrina della guerra giusta, era servito ai fedeli di ciascuna delle parti in lotta per giustificare la propria partecipazione alla guerra⁴⁷. Del resto col film non si faceva che rimodulare sul grande schermo l'atteggiamento generale tenuto dal cattolicesimo in quegli anni, ai vertici come alla base, in politica come nell'associazionismo. L'intento era quello di privilegiare i temi della riconciliazione e della concordia nazionale, in modo da attutire e riassorbire nella grande unità cattolica le contrapposizioni e le lacerazioni che il fascismo, la guerra e la Resistenza avevano fatto emergere, anche «per disporsi in fronte compatto a combattere il pericolo comunista»⁴⁸.

IV. UN PACIFISMO INOPPORTUNO?

Eppure questa complessa costruzione propagandistica a mezzo cinema non ebbe il successo commerciale sperato né la poderosa risonanza che accompagnò il *Pastor Angelicus* sugli schermi internazionali anche a distanza di anni dalla sua prima uscita⁴⁹: dopo l'uso circoscritto che ne venne fatto durante le calde settimane della campagna elettorale del 1948, non risulta che *Guerra alla guerra* sia stato riprogrammato o abbia varcato, al di là del citato caso tedesco, i confini nazionali. La causa principale è probabilmente da attribuirsi ad una controversia – ancora da chiarire in tutti i suoi risvolti – che svela anche quante insidie si celassero dietro il tentativo di traduzione cinematografica del magistero pontificio. Le sequenze finali veicolano infatti una esplicita condanna sull'uso dell'atomica, che, a quelle date, costituiva una fuga in avanti, rispetto ai pronunciamenti, molto cauti in

⁴⁶ DB: ACS 98. Nel primo trattamento predisposto da Fabbri e Zavattini il 14 marzo 1946, si accentuava il parallelo tra l'incedere del conflitto bellico e il calvario che condusse Cristo al martirio della croce. Il documentario doveva esordire con le sequenze di Cristo tra gli accusatori dell'aula del Sinedrio, metafora perfetta del peccato della guerra: «È una gara di accuse e di insulti. Tutti scagliano la prima pietra. Dopo duemila anni, gli uomini continuano a ripetere sul proprio prossimo il peccato di orgoglio e di violenza. Dalle bocche degli altoparlanti spalancate sulle moltitudini escono parole feroci che incitano gli uomini a odiare e a uccidere. Queste voci come un tuono passano spaventosamente sul mondo».

⁴⁷ Cfr. Menozzi, 2008: 154-155.

⁴⁸ Cfr. Miccoli, 2001: 51.

⁴⁹ Sulla fortuna internazionale di *Pastor Angelicus* cfr. Ruozi, 2015.

merito, da parte di Pio XII⁵⁰. In transizione con l'inquadratura del fungo atomico appare, infatti, in dissolvenza incrociata il papa sul sagrato di San Pietro che nel suo discorso agli uomini di ACI nel settembre 1947 pronuncia parole chiare ma generiche contro la guerra: «Servire la pace è salvare la civiltà. [...] Servire la pace è sollevare gli spiriti al cielo e strapparli dal dominio di Satana. Servire la pace è attuare la legge sovrana di Dio, che è legge di bontà e di amore». Non è dato sapere quanto Pio XII fosse realmente a conoscenza di queste sequenze, quel che è certo è che il finale antiamericano, che pareva suggerire un'implicita distanza dalla virata atlantica di De Gasperi, dopo il 18 aprile negò al film la grancassa promozionale dei vertici DC⁵¹. Il fallimento commerciale di *Guerra alla guerra* (che fu anche una delle cause principali del crack della Orbis⁵²) avrebbe anche favorito una rinuncia della Santa Sede all'utilizzo del mezzo cinematografico come strumento per una moderna pedagogia per immagini dei contenuti del magistero pontificio, così come determinò il ridimensionamento di Gedda quale grande organizzatore della politica cinematografica cattolica.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN "I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70" coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio da cui proviene.

I documenti studiati possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali da cui provengono e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati del progetto.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

⁵⁰ Per un inquadramento cfr. Menozzi, 2008: 197-232.

⁵¹ Giovanni Tassani, senza tuttavia portare a supporto riscontri documentali, sostiene che il film fu fatto ritirare dalle sale pubbliche da De Gasperi per non dispiacere agli americani, cfr. Tassani, 2011. Suggerisce un'ipotesi simile anche Tatti Sanguineti nel suo documentario prodotto dall'Istituto Luce *Giulio Andreotti. Il cinema visto da vicino* (2014).

⁵² Su questi passaggi rimando a Lonero, Anziano, 2004: 103-111.

Tavola delle sigle

ACI: Azione Cattolica Italiana
 ACS: Archivio Centrale dello Stato
 ASILS: Archivio Storico Istituto Luigi Sturzo
 CCC: Centro Cattolico Cinematografico
 CCN: Comitato Civico Nazionale
 CSC: Centro Sperimentale di Cinematografia
 DC: Democrazia Cristiana
 DGC: Archivio della Direzione Generale per il Cinema
 FUCI: Federazione Universitaria Cattolica Italiana
 ISACEM: Istituto per la storia dell’Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI
 PCA: Pontificia Commissione Assistenza
 UNRRA: United Nations Relief and Rehabilitation Administration
 USIS: United States Information Service

Riferimenti bibliografici

Blasina, Paolo
 2001, *Resistenza, guerra, fascismo nel cattolicesimo italiano (1943-1948)* in Giovanni Miccoli, Guido Neppi Modona, Paolo Pombeni (a cura di), *La grande cesura. La memoria della guerra e della resistenza nella vita europea del dopoguerra*, il Mulino, Bologna 2001.

Casella, Mario
 1984, *L’Azione cattolica alla caduta del fascismo. Attività e progetti per il dopoguerra (1942-’45)*, Studium, Roma.
 1992, *18 aprile 1948. La mobilitazione delle organizzazioni cattoliche*, Congedo, Galatina.

Cavazza, Stefano
 2002, *Comunicazione di massa e simbologia politica nelle campagne elettorali del secondo dopoguerra*, in Pier Luigi Ballini e Maurizio Ridolfi (a cura di), *Storia delle campagne elettorali in Italia*, Mondadori, Milano 2002.

Dagrada, Elena
 2013, *La forma della propaganda nei film prodotti dai Comitati civici (1948-1959)*, in Ernesto Preziosi (a cura di), *Luigi Gedda nella storia della Chiesa e del Paese*, Ave, Roma 2013.

De Gasperi, Alcide

1944, *Discorso alla Lux Mundi, 22 ottobre 1944*, in Vera Capperucci, Sara Lorenzini (a cura di), *Scritti e discorsi politici*, vol. III, *Alcide De Gasperi e la fondazione della democrazia italiana, 1943-1948*, il Mulino, Bologna 2008.

della Maggiore, Gianluca

2017a, *Universalismo cinematografico. L'inchiesta della Santa Sede sul cinema del 1935*, in Stefano Pisu, Pierre Sorlin (a cura di), *La storia internazionale e il cinema. Reti, scambi e transfer nel '900*, «Cinema e Storia», a. V, n. 1, marzo.

2017b, *I documentari sul papa prodotti dalla Santa Sede tra gli anni Venti e gli anni Trenta*, in Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (a cura di), *Senza Luce. Visioni ai confini del documentario italiano (1924-1935)*, «Immagine», n. 15 (in corso di stampa).

Gedda, Luigi

1998, *18 aprile 1948. Memorie inedite dell'artefice della sconfitta del fronte popolare*, Mondadori, Milano.

Geller, Friedhelm

1999, *Religion im Film: Lexikon mit Kurzkritiken und Stichworten zu 2400 Kinofilmen*, Katholisches Institut für Medieninformation, Köln.

Gerster, Georg

1949, *Festival international du film religieux a Vienne*, «Revue international du Cinéma», a. I, n. 3.

Giovagnoli, Agostino

1978, *La Pontificia Commissione di Assistenza e gli aiuti americani 1945-1948*, «Storia contemporanea», a. IX, n. 5-6.

Lonero, Emilio; Anziano, Aldo,

2004, *La storia della Orbis-Universalis. Cattolici e neorealismo*, Effatà Editrice, Cantalupa.

Malgeri, Francesco

1994, *La presenza di Vittorino Veronese nell'ACI e la rinascita democratica del dopoguerra*, in Vittorino Veronese. *Dal dopoguerra al Concilio: un laico nella Chiesa e nel mondo*, Atti del Convegno di studi (Roma, 1993), Ave, Roma.

Menozi, Daniele

1993, *La Chiesa cattolica e la secolarizzazione*, Einaudi, Torino.

2005, *La "cristianità" come categoria storiografica*, in Giuseppe Battelli, Daniele Menozzi (a cura di), *Una storiografia inattuale? Giovanni Miccoli e la funzione civile della ricerca storica*, Viella, Roma 2005.

2008, *Chiesa, pace e guerra nel Novecento. Verso una legittimazione religiosa dei conflitti*, il Mulino, Bologna.

Miccoli, Giovanni

2001, *Cattolici e comunisti nel secondo dopoguerra: memoria storica, ideologia e lotta politica*, in Giovanni Miccoli, Guido Neppi Modona, Paolo Pombeni (a cura di), *La grande cesura.*

La memoria della guerra e della resistenza nella vita europea del dopoguerra, il Mulino, Bologna 2001.

Parigi, Stefania,

2014, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia.

Pio XII

1940, *Discorso di sua Santità Pio XII al nuovo ambasciatore della Francia*, 9 giugno 1940, ora in *Enchiridion della pace*, vol. I, *Pio X-Giovanni XXIII*, EDB, Bologna 2004.

Pitassio, Francesco

2017, *Assenze ricorrenti. Umanitarismo internazionale, trauma culturale e documentario postbellico italiano*, «Cinema e Storia», a. V, n. 1, marzo.

Redi, Riccardo

1991, *La Cines: storia di una casa di produzione italiana*, C.N.C., Roma.

Riccardi, Andrea

1992, *Il Vaticano e Mosca. 1940-1990*, Laterza, Roma/Bari.

Ruozzi Federico

2015, *Pius XII as Actor and Subject. On the Representation of Pope in Cinema during the 1940s and 1950s*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Routledge Taylor & Francis, New York 2015.

[s.n.]

1948, «*Guerra alla guerra*», «L'Osservatore Romano», 16-17 febbraio.

1949, *Film cattolico escluso dalle programmazioni nell'Austria Rossa*, «L'Osservatore Romano», 10 agosto.

Short, Kenneth M. R. (ed.)

1983, *Film and Radio Propaganda in World War II*, The University of Tennessee Press, Knoxville.

Subini, Tomaso

2016, «*Pastor Angelicus*» as a Political Text, in Roberto Cavallini (ed.), *Requiem for a Nation*, Mimesis International, Milan 2016.

Tassani, Giovanni

2011, *Cattolici, ripassate la lezione di Gedda*, «IL», supplemento mensile de «Il Sole24ore», novembre.

Taviani, Ermanno (a cura di)

2008, *Propaganda, cinema e politica 1945-1975*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Annali XI, 2008.



Fig. 1 – Copertina della rivista francese «Mon Film» dedicata a Michèle Morgan nel ruolo di Fabiola («Mon Film», n. 162, 28 settembre 1949).

FABIOLA, STORIA DI UN APPUNTAMENTO MANCATO: I CATTOLICI E LA COPRODUZIONE CINEMATOGRAFICA ITALO-FRANCESE

Paola Palma

Fabiola (1949), diretto da Alessandro Blasetti e prodotto dalla Universal Film di Salvo D'Angelo, appare come un primo passo del processo di appropriazione da parte dei cattolici di uno spazio nella nuova era della medializzazione. All'insegna della tradizione e del prestigio, ma con uno sguardo attento ai rapporti internazionali. Il saggio si propone – attraverso il vaglio di documenti inediti – di stabilire fino a che punto i cattolici hanno voluto e potuto essere implicati nel fenomeno della coproduzione italo-francese ovvero nella concezione, produzione e ricezione di questi film.

"Fabiola" (1949), directed by Alessandro Blasetti and produced by the Salvo D'Angelo's Universal Film, seems to represent a first step into the Catholics' appropriation process of a place in the new media era – all the while maintaining their tradition and prestige, but paying attention to the international relationships. By studying some unpublished documents, the article aims to establish to which extent the Catholics have wanted or have been able to get involved into the Italian-French co-productions. That is in these movies production, distribution and reception.

A partire dal secondo dopoguerra, lo sviluppo dell'industria cinematografica in Europa è condizionato dal modello e dal prodotto hollywoodiano, dalla necessità di affrontare il rinnovamento tecnologico, da una domanda in crescita ma soggetta ciclicamente a rallentamenti e crisi e da una cornice internazionale non sempre incoraggiante. D'altro canto, il nuovo contesto politico e diplomatico europeo spinge le diverse cinematografie nazionali verso una cooperazione che, rispetto al passato, cambia il proprio volto istituzionale. Gli scambi e le collaborazioni andranno sempre più verso un'ufficializzazione degli accordi di coproduzione, che vengono firmati dai governi, regolamentati da apposite commissioni e implementati sotto lo sguardo, più o meno vigile, dello Stato.

Dopo la fine della guerra, i primi accordi ufficiali in materia cinematografica vengono sottoscritti dall'Italia e dalla Francia il 29 ottobre 1946¹. La parte che riguarda le coproduzioni è ancora relativamente ridotta, ma le questioni che solleva sono definite come i «punti più importanti e più delicati delle [...] negoziazioni»².

¹ Il primo volume dedicato a diversi aspetti delle coproduzioni italo-francesi a partire dal 1945 è Gili; Tassone, 1995a, che è uscito anche in versione italiana (Gili; Tassone, 1995b).

² [s.n.], 1946a: 6. Laddove non si segnala un traduttore, si intende che la traduzione è nostra.

Ci si pone un obiettivo che rappresenta anche un test: realizzare nell'arco di un anno dieci coproduzioni girate in Italia e cinque girate in Francia. Se ne gireranno solo nove, in Italia, ma l'esperienza viene considerata positiva. Si intuisce il potenziale di una produzione che possa attingere alle due più rinomate cinematografie europee e a due regimi di aiuti pubblici al cinema molto simili³. Il 19 ottobre 1949 i due Paesi definiscono un dettagliato accordo di coproduzione cinematografica che sarà periodicamente rinnovato nei decenni successivi⁴. Ciò fornisce anche un modello per gli accordi futuri tra e con altri Paesi: si formano dei protocolli e delle strategie. Quello delle coproduzioni cinematografiche, e in particolare delle coproduzioni italo-francesi, diventerà un vero e proprio fenomeno: il potenziale intuito andrà persino al di là delle aspettative, almeno sul piano quantitativo⁵. Questa modalità produttiva formalizzata e strutturata, regolamentata e sorvegliata dai governi, diventa una delle caratteristiche del cinema europeo al suo ingresso nella modernità, che troverà infatti nella dimensione internazionale un nuovo stimolo e una nuova realtà di mercato⁶.

Ci proponiamo di analizzare la coincidenza tra la nascita del sistema delle coproduzioni italo-francesi e il manifestarsi di una nuova "strategia cinematografica" della Chiesa cattolica a partire dall'immediato dopoguerra. Questa nuova strategia consiste nell'impegnarsi più direttamente nella produzione dei film e nel dare a questa produzione una dimensione internazionale, prevedendo dunque il ricorso alla coproduzione, che permette di aumentare i budget e moltiplicare i mercati, raggiungendo un pubblico sensibilmente più ampio. Il nuovo corso comincia, tra gli altri, con la realizzazione del film *Fabiola* di Alessandro Blasetti (fig. 1), uscito nel marzo 1949, ma di cui si avvia il progetto nel 1946⁷. Come vedremo, il film viene concepito come una "coproduzione" e circolano, sulla stampa e tra i potenziali investitori, notizie su una compartecipazione diretta del Vaticano. Il film risulta alla fine di nazionalità italiana e rispetto al contributo cattolico solleverà non poche polemiche, concorrendo così a ridimensionare sensibilmente la nuova "strategia cinematografica" della Chiesa cattolica.

³ La similarità e la compatibilità dei due sistemi d'aiuti sono oggetto di una specifica analisi in Bellucci, 2006.

⁴ Per una panoramica sui contenuti dei primi accordi ufficiali di coproduzione tra l'Italia e la Francia e dei successivi rinnovi, si vedano Burucoa, 1995 e Palma, 2017, che si occupa anche dei contratti di coproduzione.

⁵ Il catalogo più esauriente e dettagliato di questa produzione è Bernardini, 1995.

⁶ Segnaliamo un convegno internazionale tenutosi a Parigi (presso l'Institut national d'histoire de l'art) il 7 e 8 aprile 2016 sulla portata storica, politica, economica ed estetica delle coproduzioni in Europa a partire dal secondo dopoguerra, che ha preso in considerazione gli scambi interni e reciproci dell'Est e dell'Ovest: *Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945*, organizzato da UMR Thalim (CNRS/ENS/Université Paris 3) e labex TransferS. Gli atti, curati da Paola Palma e Valérie Pozner, sono in preparazione.

⁷ Primo kolossal europeo del secondo dopoguerra, *Fabiola* è anche un oggetto esemplare per gli studi sui generi cinematografici. Segnaliamo almeno il recente e approfondito capitolo "Dalle catacombe alla guerra fredda. *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949)", in Di Chiara, 2016: 125-140.

I. UNA NUOVA STRATEGIA CINEMATOGRAFICA PER LA CHIESA E UNA PRODUZIONE «ASSOLUTAMENTE INTERNAZIONALE»

Già nel 1946, anche in Francia giunge la notizia di quello che appare un impegno produttivo preso direttamente dal Vaticano:

Una compagnia di produzione cinematografica cattolica, “Universalial”, è appena stata creata a Roma. Questa compagnia, della quale il presidente è il signor Giuseppe Della [sic] Torre, direttore del giornale ufficiale del Vaticano Osservatore Romano, si propone di girare un numero importante di film allo scopo di sostenere il cattolicesimo e di innalzare il livello morale del cinema. Il suo programma comprende in particolare un grande film sulla vita d’Ignazio di Loyola, fondatore dell’ordine dei Gesuiti; questo film sarà realizzato in coproduzione con una compagnia spagnola e interpretato da attori spagnoli, francesi e italiani. “Universalial” produrrà anche un *Cristoforo Colombo* a colori e *Fabiola*, tratto dall’opera del cardinale Nicolas [sic] Wiseman. Questa società realizzerà, d’altra parte, su richiesta del Santo Padre, un certo numero di film documentari, gli uni sul catechismo, gli altri sulla Città del Vaticano. Sarà anche incaricata d’organizzare dei programmi cinematografici per il Clero.⁸

Quale può essere la fonte di questi dati e di questo programma?

Presso l’Archivio dell’ISACEM è conservato il programma per il 1946 della Universalial⁹, che inizia precisando che:

La civiltà odierna è una civiltà impressionistica. Perciò lo spettacolo nelle sue varie forme – cinematografo, teatro, radio, etc., [si noti l’ordine dei sostantivi che mette il cinema al primo posto] – è diventato il mezzo più efficace per dirigere e orientare le masse. Fino a qualche tempo fa la Chiesa Cattolica aveva mantenuto un prudente atteggiamento di riserbo nei confronti di questi mezzi di propaganda spettacolare [...]. Oggi anche la Chiesa ha deciso di servirsi nel miglior modo di questi mezzi per fronteggiare il dilagare di forme spettacolari e di teorie corrottrici. [...] E quel che prima era seguito con attenzione e riserbo è diventato oggetto di speciali cure e di particolari aiuti. [...] fulcro propulsore e coordinatore di questo nuovo movimento in Italia e all’estero è l’organizzazione cattolica “Universalial” [...].¹⁰

Il testo del documento procede ricordando che il settore cinematografico è stato il primo a entrare in attività, a partire dal 1942, ma è solo dopo la guerra che si ritiene opportuno «potenziare sempre più un organismo industriale di produzione [che sia] qualitativamente e quantitativamente cospicua, tale da imporsi vantaggiosamente, sia sotto l’aspetto morale e artistico, sia sotto l’aspetto spettacolare industriale»¹¹. Le principali novità riguardano quindi: in primo luogo, la decisione d’essere più presenti nell’attività di diffusione di opere cinematografiche e, secondariamente, l’intenzione di produrre direttamente dei film in Italia e all’estero, tramite l’Universalial:

⁸ [s.n.], 1946b: 14.

⁹ *Il programma 1946. Produzione cinematografica cattolica “Universalial”, 1946*, Archivio dell’ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 3, fascicolo 5 (DB: ISACEM 532).

¹⁰ DB: ISACEM 532.

¹¹ DB: ISACEM 532.

L'attività cinematografica promossa e regolata da "Universalialia" comprende: a) la realizzazione di films spettacolari a carattere moralmente e socialmente costruttivo; b) la illustrazione attraverso cortometraggi e documentari della vita spirituale e artistica della città del Vaticano e della cattolicità; c) la realizzazione cinematografica dell'insegnamento catechistico.¹²

Nel programma del 1946, l'interesse e la spendibilità all'estero di questi film è sottolineata più volte. Bisogna «mantenere un livello qualitativo della nostra produzione sul piano *assolutamente internazionale*»¹³. Per poter far questo sarà imperativo ricorrere alla «collaborazione delle migliori forze tecniche ed artistiche nazionali e straniere»¹⁴. L'apertura a collaborazioni e apporti stranieri emerge anche relativamente ai piani di produzione dei documentari, che potranno «naturalmente subire qualche piccola variazione nel caso che si debba accogliere il desiderio di gruppi stranieri i quali chiedano l'inclusione di "soggetti" riguardanti i loro Paesi (Spagna, Francia, Inghilterra)»¹⁵.

Inserito nella prima categoria, quello dei film di finzione moralmente costruttivi, *Fabiola* (insieme ad altri sette film) è segnalato «in preparazione»¹⁶ per il 1946-47¹⁷. Viene specificato che «Il film sarà fatto in collaborazione con la Francia»¹⁸. Nel 1946 "collaborazione" nella produzione di un film non ha ancora un significato univoco. D'altro canto, nell'ottobre 1946 l'Italia e la Francia avevano firmato il preaccordo esplorativo di un anno e *Fabiola* avrebbe potuto essere uno dei dieci film da realizzare in Italia in coproduzione ufficiale con la Francia. Nel febbraio 1947 il direttore generale di Universalialia Film, Salvo D'Angelo, scrive a Blasetti:

In relazione alle variazioni verificatisi [sic] nel piano di organizzazione del film *Fabiola*, con particolare riguardo all'intervenuto accordo con una Casa cinematografica estera per la partecipazione della Casa stessa alla *realizzazione della pellicola*, che in tal modo assume un più spiccato carattere di interesse internazionale, Le confermiamo le intese intercorse per una parziale revisione del contratto fra noi stipulato il 28 maggio 1946. A seguito di tale revisione detto contratto resta così definito: [...] Art.2 - *La scelta degli attori sarà fatta di comune accordo*, tenendo presente la necessità di impiegare anche attori stranieri in vista dei sovraccennati *accordi di compartecipazione con la Casa francese*.¹⁹

¹² DB: ISACEM 532.

¹³ DB: ISACEM 532. Il corsivo è nostro.

¹⁴ DB: ISACEM 532.

¹⁵ DB: ISACEM 532.

¹⁶ DB: ISACEM 532.

¹⁷ La lavorazione comincia il 3 gennaio 1948. Si veda Universalialia Film, richiesta di nulla osta alla lavorazione alla Presidenza del Consiglio dei ministri, Ufficio centrale per la cinematografia, 9 dicembre 1947, in ACS, Fondo ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale spettacolo, Divisione cinema, Concessione certificato di nazionalità, Fascicoli per Film 1946-1965 (d'ora in poi ACS/FF), busta 7, fascicolo 0687.

¹⁸ DB: ISACEM 532.

¹⁹ Salvo D'Angelo, lettera ad Alessandro Blasetti, 10 febbraio 1947, in FCB, Archivio Alessandro Blasetti, serie Corrispondenza (d'ora in poi FCB/C), busta CRS10, fascicolo 462. I corsivi sono nostri.

Sembra che sia intervenuto un accordo di coproduzione con la Francia, ma il termine specifico, come compare nell'allegato n. 8 degli accordi italo-francesi che D'Angelo certamente conosceva, non è impiegato e non si conosce il nome della società francese. Due mesi più tardi, nell'aprile 1947, il presidente dell'associazione culturale Universalia, Giuseppe Dalla Torre, scrive al barone Raymond Dervaux, industriale e produttore cinematografico francese presidente de Les Films Minerva, per chiedergli di studiare

in accordo con il signor d'Angelo, i progetti delle realizzazioni per le quali "Universalialia" spera in una cordiale collaborazione tra la "Film Universalialia" e le Case di produzione francesi, che lei controlla; produzioni come, per esempio, "Fabiola", "Ignazio di Loyola", "Cristoforo Colombo"; opere d'arte profondamente cristiane e di grande portata educativa.²⁰

Dalla Torre gli ricorda che «la nuova Società, lanciata da "Universalialia" per la produzione cinematografica, sarà presto seguita da altri organismi di distribuzione di film e di pubblicazioni artistiche, sempre nell'ottica di rinnovamento morale e di vita cristiana nel settore del cinema e dell'edizione»²¹. Dervaux s'impegna dapprima per 8 milioni con il «rappresentante del C.C.C. Sig. Forni, [che] gli aveva concesso in data 23 gennaio 1947 la proprietà, per la Francia ed il Belgio, della nuova produzione Universalialia "Fabiola"»²² e poi per 18 con D'Angelo, pertanto accettando condizioni più svantaggiose delle quali non è entusiasta («la distribuzione in Francia al 30%, e soltanto il 20% degli incassi»²³). Ma

avendo ricevuto [...] un telegramma del Conte Dalla Torre, Presidente dell'"Universalialia", che gli diceva quanto fosse felice di vederlo lavorare con la detta Società, è pronto a firmare questo nuovo accordo. È ben certo che il Barone Dervaux apporta il proprio concorso in simili condizioni alla Società "Universalialia" esclusivamente a causa della presenza, alla testa della Società stessa, del Conte Dalla Torre e di tutto ciò che rappresenta una tale personalità.²⁴

A fronte di un accordo per la distribuzione in area francofona, Dervaux s'impegna ad anticipare un capitale destinato a cofinanziare la produzione di *Fabiola*. Poteva essere questa la compartecipazione a cui si riferiva D'Angelo quando scriveva a Blasetti? Era una formula che non costituiva una coproduzione ufficiale secondo i neonati accordi, ma che poteva aderire alle intenzioni espresse nella programmazione interna alla società per il 1946-47 quando si scriveva: «Il film sarà fatto in collaborazione con la Francia»²⁵. Ma essa sfumò con il ritiro di Dervaux (il film fu distribuito in Francia da Filmsonor), che si rese conto che i legami

²⁰ Giuseppe Dalla Torre, lettera a Raymond Dervaux, 28 aprile 1947, in Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 8, fascicolo 62, sottofascicolo 1 (DB: ASILS 279).

²¹ DB: ASILS 279.

²² Henry Dupuy-Mazuel, lettera ad Antonio Scarano, 29 aprile 1947, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 3, fascicolo 6 (DB: ISACEM 636).

²³ DB: ISACEM 636.

²⁴ DB: ISACEM 636.

²⁵ DB: ISACEM 532.

diretti di Universalialia con il Vaticano erano stati enfatizzati. Del resto il Vaticano non smentì o non smentì in maniera sufficientemente chiara questi legami né la loro eventuale esagerazione e le voci in merito a uno stretto connubio Universalialia-Vaticano continuarono a circolare. Per esempio, nel maggio 1947 Dervaux inviò a monsignor Ferdinando Prosperini²⁶ il testo di un articolo dal titolo esplicito: *Vatican Pictures Co.*²⁷. Vi si parlava dell'Universalialia, di cui si annunciavano i progetti – compreso *Fabiola* – in occasione di una visita parigina di D'Angelo e Blasetti, come di «una società romana le cui relazioni con il Vaticano non sono ignote. Una società il cui nome: “Universalialia” è tutto un programma e che, d'altronde, vede le cose in grande e in un modo veramente “cattolico”, nel senso etimologico del termine»²⁸. Tali notizie si diffondevano su scala internazionale, diventando impossibili da controllare e difficili da ridimensionare.

II. UN CAMMINO DIFFICILE E COSTOSO, MA SEMPRE INTERNAZIONALE

Parallelamente, anche in Italia la campagna promozionale per *Fabiola* faceva leva sulla “coproduzione”. Nel febbraio 1947, il film è ancora in preparazione, come riferisce il «Corriere di Universalialia»²⁹, dove si richiama l'esempio dei buoni risultati delle vendite di film italiani all'estero nell'anno precedente per affermare una legge più generale e cioè che «le attività più proficue, dati gli attuali orizzonti della civiltà mondiale, siano per ogni Paese e a maggior ragione per l'Italia, quelle che si svolgono sul piano internazionale»³⁰. L'organo d'informazione di Universalialia annuncia che sono già in atto degli

accordi con importanti gruppi stranieri; talché i film di “Universalialia” di prossima produzione interessano già in partenza due o più grossi mercati; sono frutto di una collaborazione continuativa tra elementi di diversi Paesi e rappresentano quindi realmente una produzione di origine e di portata internazionali.³¹

Fabiola prosegue il suo cammino di super produzione internazionale: Salvo D'Angelo e Alessandro Blasetti annunciano a Parigi che la stesura della versione francese del film è stata affidata a Charles Méré e Jean-George Auriol, nonché – più in generale – la dimensione francofona e latina dei progetti dell'Universalialia³². Charles Méré, che non apparirà nei crediti del film, aveva collaborato a tre film prodotti da Dervaux: è possibile che a quest'epoca l'intesa di Universalialia con quest'ultimo fosse ancora valida e che egli avesse indicato un dialoghista di sua fiducia. Quasi un anno più tardi, a riprese iniziate, viene ricordato che «dopo qualche film tipicamente italiano [?] e una serie di documentari di rara riuscita, la società ro-

²⁶ Nel 1944 è nominato consulente ecclesiastico dell'Ente dello spettacolo, per poi divenire nel 1948 consulente ecclesiastico del Segretariato per la moralità. Nel 1948 ricopre anche la carica di segretario della Pontificia commissione per la Cinematografia didattica e religiosa.

²⁷ Raymond Dervaux, lettera a Ferdinando Prosperini, 27 maggio 1947, Archivio dell'ISACEM, Fondo Prosperini, busta 1, fascicolo 5 (DB: ISACEM 578).

²⁸ [s.n.], 1947b: 2.

²⁹ [s.n.], 1947a: 1.

³⁰ [s.n.], 1947a: 1.

³¹ [s.n.], 1947a: 1.

³² [s.n.], 1947c: [s.i.p.].

mana Universalialia si lancia, non senza impetuosità, in un programma di produzione franco-italiana che merita un'attenzione particolare»³³.

Universalialia si inserisce dunque nel settore produttivo del secondo dopoguerra consapevole dei cambiamenti e delle potenzialità del nuovo mercato. La dimensione internazionale e la logica delle coproduzioni si manifestano anche nella retorica legata a questi progetti. Le dichiarazioni di Salvo D'Angelo vanno in questa direzione: «I nostri due mercati possono diventare uno solo. Se la nostra esperienza riesce, i produttori francesi e italiani si troveranno davanti un mercato di diecimila sale che permetteranno una redditività molto più alta e molto più regolare dei loro film»³⁴. All'epoca *Fabiola* viene quindi strettamente associato alla nascente pratica della coproduzione cinematografica italo-francese, di cui diventa un simbolo³⁵. Però, almeno in base agli accordi ufficiali firmati nel 1946, non è una coproduzione³⁶. Nel fascicolo ministeriale italiano³⁷ non c'è traccia del contratto previsto, nel quale le società stabiliscono la ripartizione dei costi e dei ricavi³⁸ né della concessione dell'autorizzazione alla coproduzione³⁹, che doveva essere obbligatoriamente ottenuta tanto da parte dell'Italia che della Francia. Inoltre, nei titoli del film non si fa menzione di una coproduzione. Tuttavia, una controparte francese alla fine sussiste ed è la casa di produzione e distribuzione parigina Franco-London Films, diretta all'epoca da Henry Deutchmeister⁴⁰, che cura la versione e il doppiaggio francesi (nonché la vendita al mercato americano⁴¹) e che è il «gruppo finanziario francese compartecipe della produzione del *Fabiola* [...] ogni disaccordo con il medesimo comporterebbe l'immediata sospensione dei versamenti dalla Francia e la conseguente sospensione delle riprese del film»⁴². Il carteggio tra Universalialia e Franco-London contiene infatti elementi che richiamano clausole tipiche dei contratti di coproduzione. Per esempio, per Universalialia è rilevante l'approvazione francese sull'operato del regista: nel maggio 1948 Salvo D'Angelo appare preoccupato di ciò che si pensa in Francia del *modus operandi* di Blasetti. Gli chiede di fare un provino a Goliarda Sapienza (che avrà il ruolo di Cecilia), provino che il produttore approverà, condividendo con il regista la responsabilità sulla scelta dell'attrice – evidentemente non condivisa da altri – «Per poter chiudere la bocca a tutta Parigi che dice che Lei è un pazzo, un despota, che

³³ Bessy, 1948: 9.

³⁴ Bessy, 1948: 9.

³⁵ Come tale è ancora citato in Burucoa, 1995: 32.

³⁶ Anche Aldo Bernardini (Bernardini, 1999: 1037) segnala che non esistono conferme di una coproduzione "ufficiale".

³⁷ In ACS/FF, busta 4, fascicolo 0466 e busta 7, fascicolo 0687.

³⁸ [s.n.], 1946a: art. VI, 7.

³⁹ «Queste coproduzioni dovranno dunque essere oggetto di un'autorizzazione speciale dei Servizi cinematografici della Presidenza del Consiglio in Italia e della Direzione Generale della Cinematografia in Francia. [...] i Servizi cinematografici della Presidenza del Consiglio italiana s'impegnano a non autorizzare le riprese in Italia che delle coproduzioni italo-francesi preventivamente autorizzate dalla Direzione generale del Cinema francese». [s.n.], 1946a: art. IV, 7.

⁴⁰ Ci risulta che la grafia corretta sia Deutchmeister, ma riportiamo il nome come appare nei documenti citati.

⁴¹ Henry Deutchmeister, lettera a Salvo D'Angelo, 27 ottobre 1950, in FCB/C, busta CRS10, fascicolo 462. Il film è stato poi acquistato dalla United Artists.

⁴² Ufficio legale della Universalialia Film, lettera ad Alessandro Blasetti, 8 maggio 1948, FCB/C, busta CRS10, fascicolo 462.

fa tutto quello e soltanto quello che vuole, che nessuno di noi può intervenire sulla Sua ostinatezza, e cose del genere»⁴³. Di nuovo, Blasetti deve approntare un montaggio provvisorio per la Franco-London, quando si sta ancora ultimando il film e mancano delle scene⁴⁴. Inoltre, Deutchmeister può opinare sulle scelte di montaggio: il partner francese scrive al regista perché vorrebbe allungare di cinquanta metri o più «le straordinarie scene del martirio dei cristiani nel circo che, a nostro avviso, sono troppo corte»⁴⁵. Blasetti risponde immediatamente: «Sono felicissimo di quanto esprime a proposito delle scene del martirio. La rassicuro subito, tra le scene supplementari girate a Verona ce ne sono appunto diverse che hanno arricchito sensibilmente questa sequenza. Tuttavia, data l'intensità drammatica e il ritmo delle scene stesse, sarebbe certamente insopportabile allungarle di 50 metri, come lei chiede»⁴⁶. Due mesi dopo aggiunge: «Mi affretto a scriverle proprio per avere il piacere di annunciarle io stesso che mi sono finalmente persuaso a tagliare il primo *spoliarium*, secondo i suoi desideri. Tengo a ringraziarla per avere insistito su questo punto con l'amabile condiscendenza e l'amichevole fermezza che le sono proprie, perché adesso sono convinto che questo taglio abbia certamente portato un grosso vantaggio al film»⁴⁷. Tuttavia, alcuni giorni più tardi, «Alessandro Blasetti supervisiona a Parigi la versione francese del suo film *Fabiola*, che uscirà tra qualche settimana»⁴⁸. L'articolo fa il ritratto del regista italiano: galante e alla ricerca d'avventure parigine, ma tenuto a freno dal controllo del rappresentante della «santa società Universalia»⁴⁹. Resta qualche ambiguità: in un inserto pubblicitario per il film, in una rivista corporativa francese, il produttore è Universalia, Roma⁵⁰, mentre due diversi manifesti francesi di *Fabiola* riportano «Una produzione Salvo D'Angelo. Realizzata da Universalia Paris Rome»⁵¹. Lo stesso vale per un dépliant francese⁵². Risulta però che durante le riprese di *Fabiola* la Universalia Film avesse un servizio stampa e informazioni a Parigi, che forse l'autorizzava a esibire una sede parigina⁵³.

⁴³ Salvo D'Angelo, lettera ad Alessandro Blasetti, 13 maggio 1948, in FCB/C, busta CRS10, fascicolo 462.

⁴⁴ Alessandro Blasetti, lettera a Salvo D'Angelo, 12 novembre 1948, in FCB/C, busta CRS10, fascicolo 462.

⁴⁵ Henry Deutchmeister, lettera ad Alessandro Blasetti, 28 dicembre 1948, in FCB/C, busta CRS10, fascicolo 462.

⁴⁶ Alessandro Blasetti, lettera a Henry Deutchmeister, 3 gennaio 1949, in FCB/C, busta CRS10, fascicolo 462.

⁴⁷ Alessandro Blasetti, lettera a Henry Deutchmeister, 7 marzo 1949, in FCB/C, busta CRS10, fascicolo 462.

⁴⁸ Tournaire, 1949. L'articolo si trova in una rassegna stampa che non riporta la pagina del giornale: Archivio della BnF, Département des arts du spectacle, Fondo Rondel, 8° RSupp 2608.

⁴⁹ Tournaire, 1949.

⁵⁰ [s.n.], 1948: 4.

⁵¹ Atelier Bernard Lancy, manifesto illustrato, 167x124 cm, in CF (risorse digitalizzate, A116-032) e Duccio Marvasi, manifesto illustrato, 160x234 cm, in CT (risorse digitalizzate, A256-087).

Il corsivo è nostro. Sui detti manifesti *Fabiola* è "presentato" da Franco-London Film Export Paris.

⁵² [s.n.], Plaque de présentation, Archivio della BnF, Département des arts du spectacle, 4° ICO CIN 10553. Qui *Fabiola* è "presentato" dal distributore Filmsonor.

⁵³ Michel Ferry, «direttore del servizio stampa e informazioni di Film Universalia», aveva chiesto di poter fare delle foto di Henri Vidal, «attore cinematografico che deve recitare nel film *Fabiola*», nelle gallerie romane del Musée du Louvre. Michel Ferry, richiesta di autorizzazione al Musée du Louvre, [s.d.], in AN (20150044/1-20150044/392).

III. A FILM ULTIMATO UNA NUOVA RIVISTA E UNA NUOVA, SCORAGGIANTE POLEMICA

Quando il progetto del film viene presentato alla revisione cinematografica preventiva, risulta che D'Angelo, «in collaborazione con l'Universal Film, ha rilevato una iniziativa del Centro Cattolico Cinematografico» per la produzione di *Fabiola*⁵⁴. La nota ministeriale corregge quanto dichiarato da D'Angelo, che parlava di una «collaborazione con la Universal Organizzazione Culturale Vaticana»⁵⁵. Durante il periodo di gestazione del film l'Universal, come abbiamo già visto, cercherà capitali stranieri e i finanziamenti verranno talora sollecitati mettendo ancora in avanti la diretta emanazione della compagnia dal Vaticano. Ciò provocherà preoccupazione e scontento negli ambienti cattolici. Nel marzo 1948, Antonio Scarano, amministratore delegato della Orbis Società Cinematografica, *maison* a capitale cattolico fondata nel 1944 su iniziativa del CCC, scrive a Vittorino Veronese, segretario generale dell'Azione cattolica italiana, per denunciare il fatto che

negli ambienti cinematografici francesi sia ormai radicata la convinzione che dietro l'«Universal» vi sia indubbiamente il Vaticano. L'equivoco sull'«Universal» è stato artatamente voluto dai dirigenti della Società stessa per poter creare il clima necessario ad ottenere i finanziamenti di cui avevano ed hanno bisogno.⁵⁶

La fonte francese di Scarano assicura che anche gli «esponenti della cinematografia cattolica spagnola, svizzera e belga» sono persuasi che l'Universal sia «l'unica Società Cinematografica accreditata dal Vaticano»⁵⁷. Il tentativo di dare alla produzione di *Fabiola* una dimensione internazionale si sovrappone dunque all'*equivoco sull'Universal*.

Detto «equivoco» si ripresenta nel contesto di un incidente occorso all'uscita del film e che è, ancora una volta, un incidente che travalica le Alpi. La prima recensione cattolica internazionale di *Fabiola* esce in francese sul primo numero della neonata «Revue internationale du cinéma»⁵⁸, organo dell'organizzazione sovranazionale OCIC, Office Catholique International du Cinéma. Mentre il film è

⁵⁴ Capo dei servizi della cinematografia [firma illeggibile], appunto per il segretario di Stato, 1 ottobre 1946, in ACS/FF, busta 4, fascicolo 0466. Dallo stesso documento si evince che anche un'altra casa di produzione, la Ora Film, aveva richiesto «l'autorizzazione preventiva per poter realizzare un film ricavato dallo stesso romanzo *Fabiola*», ma che le sarà negata.

⁵⁵ Salvo D'Angelo, richiesta di nulla osta per *Fabiola* alla Presidenza del Consiglio dei ministri, 18 luglio 1946, in ACS/FF, busta 4, fascicolo 0466.

⁵⁶ Antonio Scarano, lettera a Vittorino Veronese, 12 marzo 1948, in Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 8, fascicolo 62, sottofascicolo 1 (DB: ASILS 289).

⁵⁷ DB: ASILS 289.

⁵⁸ Rivista trimestrale (poi mensile), attiva dal 1949 al 1970, pubblicata a Bruxelles, edita in inglese, spagnolo e francese, disponeva di corrispondenti in ventisei diversi Paesi. Il suo scopo era fornire «a tutti coloro che, nel mondo intero, militano in favore di un cinema degno d'una civiltà cristiana, informazioni, studi dottrinali e la possibilità di un libero scambio d'opinioni», ma anche «servire l'insieme della corporazione cinematografica». Dal 1959, la rivista cambia formula e diventa «quaderni d'informazione, o piuttosto di giudizi cristiani sulle informazioni cinematografiche di cui ci inonda la stampa di ogni colore».

già stato classificato dal CCC italiano «Per adulti con riserva», l'articolo ne parla invece come del

primo grande film della prima grande società cattolica nata al centro della cristianità, con dei mezzi e un programma di produzione che non ha niente da invidiare alle società commerciali più importanti. [...] "Fabiola" è il film-programma, la testa di serie [...] annunciatrice di una nuova dialettica cristiana nell'arte cinematografica.⁵⁹

Il contrasto con l'opinione del CCC italiano è lampante. La polemica interna all'ambiente e alle istituzioni cattoliche cinematografiche italiane è immediata. A seguito di vari carteggi tra l'Italia e la Francia, si viene a sapere che la contraddizione è nata dal fatto che l'autore della recensione, padre Félix Morlion, l'ha redatta nella convinzione che la casa di produzione Universalialia avrebbe operato i tagli da lui personalmente suggeriti ad Andrea Lazzarini, consigliere della società, dopo la visione in anteprima del film. Da un documento che riassume i passaggi del malinteso, si apprende che l'Universalialia aveva previsto che la prima del film si tenesse a Parigi (con la copia riveduta e corretta a cui pensava Morlion), mentre invece essa esce prima in Italia, con i soli tagli richiesti dalla censura governativa italiana⁶⁰.

Vittorino Veronese vede *Fabiola* il 2 marzo 1949 e il giorno dopo scrive a padre Morlion:

[il film] mi pare molto discutibile, sia per la realizzazione della tesi sia per i condimenti sensuali o addirittura lubrici, tanto superflui quanto rimarchevoli. [...] Ma ciò che più m'importa, è la netta attribuzione che Lei fa ad "Universalialia" di "prima grande società cattolica nata al centro della cristianità": e quindi la segnalazione di "Fabiola" come il film-programma che dovrà dare la misura dello sforzo e della capacità dei "cattolici".⁶¹

Per Veronese «ciò costituisce una grossa gaffe»⁶², così scrive ad André Ruzkowski, segretario generale della rivista, che ha autorizzato la pubblicazione dell'articolo di Morlion. Ruzkowski si giustifica dicendo che avrebbe trovato deplorabile che «il primo numero di una Rivista veramente internazionale cattolica esca senza alcun contributo dell'Italia»⁶³. Mentre Veronese nelle sue missive rimprovera e prende le distanze dalla natura commerciale del film, Morlion

⁵⁹ Morlion, 1949a: 42-43.

⁶⁰ Félix Morlion, rendiconto indirizzato a Vittorino Veronese, 10 marzo 1949, in Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 8, fascicolo 62, sottofascicolo 2 (DB: ASILS 354).

⁶¹ Vittorino Veronese, lettera a Félix Morlion, 3 marzo 1949, in Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 8, fascicolo 62, sottofascicolo 2 (DB: ASILS 341).

⁶² Vittorino Veronese, lettera a André Ruzkowski, 5 marzo 1949, in Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 8, fascicolo 62, sottofascicolo 2 (DB: ASILS 348).

⁶³ André Ruzkowski, lettera a Vittorino Veronese, 8 marzo 1949, in Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 8, fascicolo 62, sottofascicolo 2 (DB: ASILS 350).

nel suo articolo elogia Blasetti, «che sacrifica l'intrigo commerciale alla semplicità»⁶⁴, per concludere: «Ecco un film la cui idea cristiana, apparentemente nascosta nel movimento delle masse, e nel segreto degli animi – si sprigiona lentamente, ma potentemente»⁶⁵.

Il temporale internazionale si quietò solo a costo di una smentita formale che appare nel numero successivo della «Revue internationale du cinéma» a nome di Morlion (ma non da lui firmata). La smentita riguarda il giudizio sul film ma anche i legami tra l'Universal e il Vaticano:

Nel primo numero della nostra Rivista, abbiamo pubblicato un articolo nel quale il reverendo padre Morlion, O. P. esprimeva, sotto la sua propria responsabilità, apprezzamenti molto ottimisti tanto per quello che riguarda il carattere "cattolico" della società produttrice Universal che sulla qualità del film: "Fabiola". Per quel che concerne questa seconda questione riceviamo attualmente da padre Morlion la seguente rettifica al suo articolo: "La versione commerciale del film *Fabiola* che è uscita in Italia ha giustamente meritato una classificazione morale del Centro Cattolico Cinematografico italiano 'Adulti con riserva'. [...] I nostri amici dei centri cattolici cinematografici dei diversi altri paesi in cui il film passerà in distribuzione commerciale renderanno un servizio al film e alla causa che difende facendo osservare al distributore del loro paese che il fatto di aggiungere delle scene che richiamano delle riserve morali nuocerebbe al successo del film negli ambienti cattolici".⁶⁶

I tagli proposti da Morlion non vennero eseguiti, ma nelle sue intenzioni avevano lo scopo di difendere il film per poterlo mostrare a un maggior numero di spettatori, in Italia e all'estero, specie in area francofona, come dimostra il testo di quanto aveva comunicato e chiesto ai produttori di *Fabiola*:

La questione del Pubblico familiare. In Italia, Francia, Belgio, e altri paesi non anglosassoni, solo il 15% della popolazione frequenta il cinema. [...] un pubblico cristiano che eccezionalmente andasse a vedere questo film in famiglia sarebbe la garanzia di un grande successo finanziario. Per raggiungere questo scopo bisognerebbe sopprimere: a) I primi piani e piani medi di Fabiola e Rhual stesi per terra (prima scena) tutti i baci prolungati anche alla fine. b) Qualche breve immagine della danza al banchetto di Fabio che d'altronde è ridicola dal punto di vista artistico. c) Qualche seminudità delle cortigiane verso la fine del film. Senza questi tagli tutte le commissioni cattoliche del mondo classificherebbero il film per adulti facendo forse anche delle riserve.⁶⁷

Ricordiamo comunque che, uscito il 3 marzo 1949 in Italia, *Fabiola*, «il primo superspettacolo italiano del dopoguerra»⁶⁸, è il primo film per incassi della sta-

⁶⁴ Morlion, 1949a: 43.

⁶⁵ Morlion, 1949a: 43.

⁶⁶ Morlion, 1949b: 62-63.

⁶⁷ Félix Morlion, appunto indirizzato ai produttori, 1949, in Archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 8, fascicolo 62, sottofascicolo 2 (DB: ASILS 357).

⁶⁸ Spinazzola, 1974: 123.

gione. In Francia, dove esce il 3 giugno 1949, è il quarto, dopo *Joan of Arc (Giovanna d'Arco, 1948)* di Victor Fleming, *Jour de fête (Giorno di festa, 1949)* di Jacques Tati e *The Third Man (Il terzo uomo, 1949)* di Carol Reed⁶⁹. Benché non si tratti di una coproduzione ufficiale, la partecipazione di divi francesi (i protagonisti sono Michèle Morgan e Henri Vidal, cui si aggiunge Michel Simon), il rinnovato interesse per il genere mitologico e la buona reputazione del romanzo del cardinale Nicholas Wiseman a cui si ispira il soggetto, *Fabiola* è promosso e distribuito con successo anche in Francia. Dove è accompagnato dall'uscita parallela di sottoprodotti. Innanzitutto da una novellizzazione – il termine utilizzato è “adattamento” – firmata da Jean Baudry, che esce subito dopo il film⁷⁰. Il volume è corredato da trentadue immagini tratte dal film. Un fotoromanzo in volume⁷¹ esce qualche mese più tardi, per i tipi della parigina SAGE (*figg. 2, 3, 4, 5*)⁷²; l'incontro amoroso al chiaro di luna di Fabiola e Rhual e lo strazio sui corpi dei cristiani sono riprodotti. In termini di ricezione da parte della stampa francese, tali elementi sono spesso richiamati anche dalla critica generalista, dimostrando che le preoccupazioni cattoliche intorno alla circolazione e alle reazioni al film potevano essere fondate. In generale, abbiamo articoli molto ampi, e sostanzialmente favorevoli⁷³, che ricordano la dimensione abnorme del costo del film, la durata eccezionalmente lunga delle riprese, il gigantismo scenografico, la lunghezza (eccessiva) della pellicola e la sapiente direzione delle masse e delle comparse. Il merito è di Blasetti, regista («che generalmente calza degli stivali»⁷⁴) ben noto e apprezzato in Francia. Un critico è colpito dal fatto che

Fabiola è stato deliberatamente fabbricato da delle persone, non ne dubito, molto pie, ma che, se guardano verso il cielo, avevano i piedi diabolicamente per terra [...] È attraverso le vie della passione più profana che Fabiola diventa cristiana. [...] Ci sono in *Fabiola* più baci d'amore che baci di pace. Si frema all'idea di cosa avrebbero pensato i signori di Port-Royal [i Giansenisti] di questo genere d'apologia.⁷⁵

Malgrado ciò, «*Fabiola* è [...] un'incontestabile riuscita poiché raggiunge lo scopo che si erano prefissati i suoi realizzatori», in fondo «tutte le forme di evangelizzazione sono forse buone»⁷⁶. La struttura del film mescola momenti di stupefacente intensità a una serie di scene «confuse e inutili»⁷⁷. Da un lato si sottolinea lo

⁶⁹ Simsi, 2012: 14.

⁷⁰ La data del deposito legale è il primo trimestre 1949. Baudry, 1949: 91.

⁷¹ Trout, 1949. In CF (RES494).

⁷² Société Anonyme Générale d'Édition, creata nel 1939 da un editore italiano, Ettore Carozzo, proveniente dalle edizioni La Librairie Moderne e lanciatisi nella pubblicazione di albi di fumetti.

⁷³ Tranne quello «di “Figaro” in cui Mr. Chauvet si dimostra molto cattivo». Franco-London Film Export, lettera ad Arnaldo Papi [consigliere delegato di Universal Film], 7 giugno 1949, in FCB/C, busta CRS10, fascicolo 462. Al contrario, Blasetti parla, per le recensioni della Penisola, dell'ostilità di «critici italiani prezzolati». Alessandro Blasetti, lettera a Salvo D'Angelo, 13 maggio 1949, in FCB/C, busta CRS10, fascicolo 462.

⁷⁴ Magnan, 1949.

⁷⁵ Mauriac, 1949.

⁷⁶ Mauriac, 1949.

⁷⁷ Mauriac, 1949.



Fig. 2 – Copertina (non firmata) del fotoromanzo francese intitolato “Fabiola” (Bernard Trout, 1949), che mostra come il film sia stato un oggetto multimediale e transculturale.



Fig. 3 – Frontespizio del fotoromanzo francese “Fabiola”, «Grande romanzo storico tratto dall’opera immortale del Cardinale Wiseman. Fotogrammi di Universalia Film» (Bernard Trout, 1949).



Fig. 4 – Prima pagina del fotoromanzo francese “Fabiola” (Bernard Trout, 1949). «Si leva il giorno sul piccolo porto in Gallia, la bruma si dissipa, e già delle forme umane s'affaccendano sulla riva, ma l’atmosfera sembra tesa...».

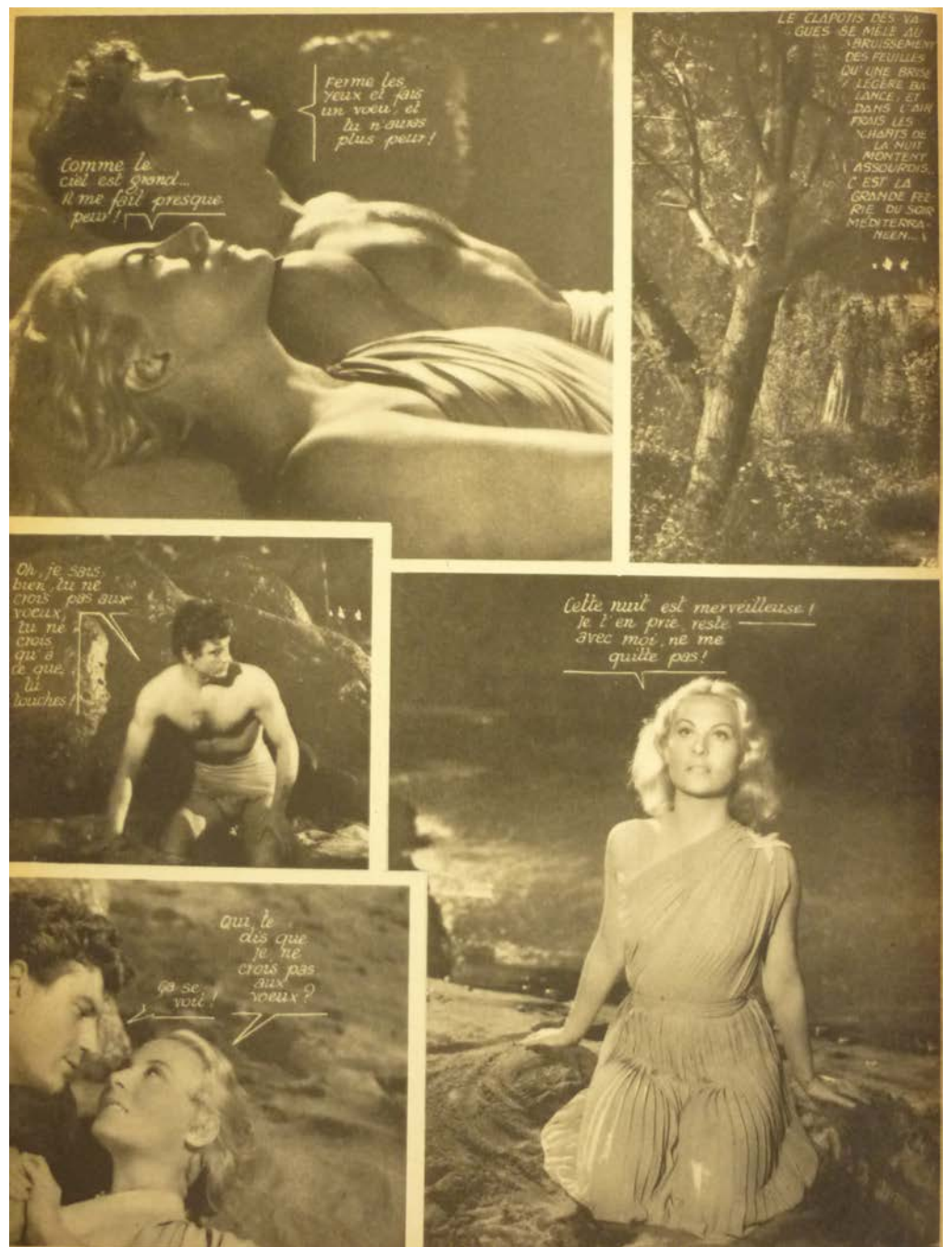


Fig. 5 – Tavola del fotoromanzo francese “Fabiola” (Bernard Trout, 1949) raffigurante l’incontro tra Fabiola (Michèle Morgan) e il giovane gallo cristiano Rhual (Henri Vidal).

sforzo produttivo, dall'altro si rimprovera di non aver saputo portare la rappresentazione a un livello più simbolico e suggestivo, preferendo invece il dato sensibile, la sensualità, l'azione. Anche il critico de «Le Monde» è in fondo colpito da elementi sensuali, come quando elogia (oltre ai prodigi coreografici e scenografici) il regista, che non si attarda «su un viso di donna o sulla sua silhouette che nella misura in cui l'interessa il gioco plastico dei veli, il contrasto delle ombre o della luce»⁷⁸. *Fabiola* contiene l'eccellenza e l'esecrabilità, il meglio e il peggio, in un'opera che comunque non è possibile ignorare. L'abile orchestrazione delle scene di massa scusa quelli che vengono indicati come i limiti del film⁷⁹: il fatto d'essere un congegno confuso, noioso, artificiale e interminabile. Infine, nonostante il titolo dell'articolo evochi il cinema italiano, per Magnan *Fabiola* è una produzione franco-italiana: è uno dei pochissimi ad affermarlo perché la paternità del film viene pressoché sistematicamente attribuita all'Italia e, qualche volta, al solo regista. Nonché, ancora una volta, al Vaticano: «[...] la benevolenza del Vaticano è scontata per la società produttrice, *Universalialia*, [...] la cui sede si trova dentro la cinta stessa di castel Sant'Angelo, antica fortezza dei Papi»⁸⁰. Chiudiamo questa parentesi sulla ricezione della critica francese citando l'articolo di una rivista specializzata autorevole e di schieramento ideologico notoriamente a sinistra. «L'Écran français» propone un'analisi incentrata sull'attualità e l'ideologia politica, che certamente non inventa nulla, ma che non andava propriamente nella direzione voluta dai cattolici, suggerendo una somiglianza tra i primi cristiani perseguitati e le rivendicazioni operaie. L'articolo sottolinea la portata morale del film, che contiene

un messaggio di pace, di tolleranza, d'equità e, soprattutto, di prudenza; che mostra che uno Stato dissennato (la Roma decadente, nel caso specifico), dove lo spirito del lucro e della perversione predominano, dove l'opulenza estrema di pochi si fonda sull'estrema miseria della massa, non saprebbe mai rinsavire, a dispetto di tutte le armi che forniscono la calunnia e l'ingiustizia.⁸¹

Alla fine però «sembra che il Vaticano (di cui si dice tuttavia che sia molto ascoltato presso la società produttrice) veda alquanto di cattivo occhio questa rievocazione della clandestinità in cui vissero i primi cristiani... Bah! Non è il primo rinnegamento di San Pietro...»⁸². Il problema è che il riverbero delle interpretazioni di una pellicola può essere tanto più indesiderato quando essa è direttamente associata al Vaticano.

⁷⁸ Magnan, 1949.

⁷⁹ Di passaggio, possiamo ricordare che anche il critico di «Bianco e nero» – per il quale il film è italiano – concorda con i francesi: «Le "masse" si sono prodigate agli ordini del microfono di Blasetti, che si trova a suo agio proprio quando popolani e soldati, cavalli, bighe e leoni, si assiepano davanti alla camera» (M. V., 1949: 85).

⁸⁰ Maurice, 1949. Vero è che nelle pratiche ministeriali l'indirizzo dell'architetto Salvo D'Angelo è Passetto di Borgo (Castel Sant'Angelo), Roma – si veda ACS/FF, busta 4, fascicolo 0466 – ma questo non coincide con l'indirizzo di Universalialia Film.

⁸¹ Timmory, 1949: 11.

⁸² Timmory, 1949: 11.

Innegabilmente, un coinvolgimento più diretto dei cattolici nella produzione cinematografica si attua a partire dall'immediato dopoguerra e sulla falsariga delle tendenze dominanti, tra cui l'ambizione produttiva, lo sfruttamento del rinnovato potenziale della dimensione internazionale e l'emergere, di conseguenza, delle logiche coproduttive. Tuttavia, l'impossibilità di esercitare un completo controllo sulle diverse attività legate alla produzione, e la necessità di operatori laici, rende questo settore tra i meno gestibili e lo relegherà quindi in secondo piano. Inoltre, a livello internazionale, diventa evidentemente complicato coordinare gli sforzi per dirigere il pubblico verso le opere prodotte. Tanto più se anche all'interno della critica cattolica si presentano delle contraddizioni tra un Paese e l'altro e la mancata convergenza genera incidenti e malintesi che finiscono per avere un'ampia risonanza negativa.

Malgrado il lancio come grande progetto internazionale, in collaborazione con la vicina Francia, e nonostante il buon successo di pubblico, *Fabiola* è il film che più di tutti mostra ai cattolici gli elevati rischi della produzione e le complicazioni della distribuzione allargata e li dissuade a proseguire nella (co)produzione cinematografica⁸³.

⁸³ Desidero ringraziare Fabio Andreatza, Francesco Di Chiara e Xavier Tozzi Fontana per il loro prezioso quanto amichevole e generoso apporto.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN "I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70" coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio da cui proviene.

I documenti studiati possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali da cui provengono e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati del progetto.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

Tavola delle sigle

ACS: Archivio Centrale dello Stato

AN: Archives nationales

ASILS: Archivio Storico dell'Istituto Luigi Sturzo

BnF: Bibliothèque nationale de France

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

CF: Cinémathèque française

CT: Cinémathèque de Toulouse

ENS: École Normale Supérieure

FCB: Fondazione Cineteca di Bologna

ISACEM: Istituto per la Storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI

OCIC: Office Catholique International du Cinéma

UMR Thalim: Unité Mixte de Recherche Théorie et Histoire des Arts et des Littératures de la Modernité

Riferimenti bibliografici

Baudry, Jean

1949, *Fabiola. Film d'Alexandre Blasetti. Inspiré du roman du Cardinal Wiseman*, Maison Mame, Tours.

Bellucci, Lucia

2006, *Cinema e aiuti di stato nell'integrazione europea. Un diritto promozionale in Italia e in Francia*, Giuffrè, Milano.

Bernardini, Aldo

1995, *Filmografia delle coproduzioni italo-francesi (Filmographie des coproductions italo-françaises) 1947-1993*, Rencontres du Cinéma Italien d'Annecy/Bonlieu Scène Nationale, Annecy.

1999, *Le collaborazioni internazionali nel cinema europeo*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, Einaudi, Torino.

Bessy, Maurice

1948, *Pour une politique franco-italienne de production*, «Le Film français», a. V, n. 171, 19 marzo.

Burucoa, Catherine

1995, *Les conditions juridiques et historiques des coproductions (1946-1995)*, in Jean A. Gili, Aldo Tassone (éds.), *Paris Rome. Cinquante ans de cinéma franco-italien*, La Martinière, Paris.

Di Chiara, Francesco

2016, *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Donzelli, Roma.

Gili, Jean A.; Tassone, Aldo (a cura di)

1995a, *Paris Rome. Cinquante ans de cinéma franco-italien*, La Martinière, Paris.

1995b, *Parigi-Roma 50 anni di coproduzioni italo-francesi (1945-1995)*, il Castoro, Milano.

Magnan, Henry

1949, "*Fabiola*" ou la mauvaise tentation du cinéma italien, «Le Monde», 9 giugno.

M. V. [Mario Verdone?]

1949, *Fabiola*, «Bianco e nero», a. X, n. 3, marzo.

Mauriac, Claude

1949, *Fabiola*, «Le Figaro littéraire», 18 giugno.

Maurice, Jean

1949, *Les secrets d'un film qui a fait dévier quatre destins. Paris verra bientôt le baiser de Fabiola qui provoqua le divorce de Michèle Morgan*, «France-Soir», 24 maggio.

Morlion, Félix

1949a, *Panorama mondial des films*, «Revue internationale du cinéma», a. I, n. 1.

1949b, *À propos de Fabiola*, «Revue internationale du cinéma», a. I, n. 2.

Palma, Paola

2017, *Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966: un modèle de «cinéma européen»?*, in Claude Forest (éd.), *L'Internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq.

[s.n.]

1946a, *Texte complet des accords franco-italiens*, Annexe n. 8, "Régime de la co-production", «Le Film français», a. III, n. 100, 8 novembre.

1946b, "*Universalialia*", centre de production catholique à Rome, «Le Film français», a. III, n. 106, 20 dicembre.

1947a, *Arte franco-banchina*, «Il corriere di Universalialia», a. II, n. 4, febbraio.

1947b, *Vatican Pictures Co.*, «L'Écran français», a. III, n. 99, 20 maggio.

1947c, *Progetti dell'"Universalialia" convalidati a Parigi*, «L'Araldo dello Spettacolo», a. III, n. 67, 31 maggio.

1948, [inserto pubblicitario per *Fabiola*], «Le Film français», a. V, n. 174, 9 aprile.

Simsi, Simon

2012, *Ciné-Passions. Le guide chiffré du cinéma en France*, Dixit, Paris.

Spinazzola, Vittorio

1974, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano.

Timmory, François

1949, *Fabiola: la «clandestinité» des premiers chrétiens* (Italien, version française), «L'Écran français», a. V, n. 207, 14 giugno.

Tournaire, Hélène

1949, *Blasetti supervise «Fabiola» la nuit mais consacre ses jours à Paris*, «La Bataille», 24 marzo.

Trout, Bernard

1949, *Fabiola. Grand roman historique tiré de l'œuvre immortelle du Cardinal Wiseman. Photogrammes de Universalialia Film*, SAGE, Paris.

HO RITROVATO MIO FIGLIO (1954) DI ELIO PICCON, IL «PRIMO FILM PER RAGAZZI» PRODOTTO DALLA SAN PAOLO FILM

Fabrizio Natalini

Nell'intervento intende ricostruire l'iter produttivo di *Ho ritrovato mio figlio* (1954) di Elio Piccon, primo film per ragazzi della San Paolo Film, interpretato da attori professionisti come Carlo Campanini, Carlo Delle Piane ed Enio Girolami. Gli intenti educativi sono confermati dai documenti dell'Archivio Centrale dello Stato, da cui si evince che la Parva-San Paolo Film, produttrice della pellicola, volle rappresentare *Ho ritrovato mio figlio* come il «primo film per ragazzi» del nostro cinema per aggirare la normativa vigente sull'utilizzo degli studi cinematografici. L'esperimento non ebbe seguito, poiché i Paolini, che sin dal 1953 avevano deciso di tentare anche la distribuzione di film stranieri, decisero di prediligere questa più economica soluzione.

The article focuses on the production of the educational film "Ho ritrovato mio figlio" (1954) by Elio Piccon, produced by San Paolo Film, which starred professional actors such as Carlo Campanini, Carlo Delle Piane and Enio Girolami. The educational aim of the film is confirmed in the documents of the Archivio Centrale dello Stato, which moreover reveal how San Paolo Film presented "Ho ritrovato mio figlio" as the first Italian educational film in order to bypass the current legislation on film studios. This film remains an isolated instance, since Parva-San Paolo Film decided, from 1953, to try to distribute foreign films as a more economically-convenient solution.

I. LA SOCIETÀ DI SAN PAOLO E IL CINEMA

Nel secondo dopoguerra italiano la riflessione sul "film per ragazzi" riprende vita quando, nel 1947, nasce un'apposita sezione della Mostra di Venezia dedicata a questo tema. In quegli anni si intrecciano le esigenze della moderna pedagogia, che mette in risalto l'importanza dell'educazione e della formazione delle nuove generazioni, e lo sviluppo massiccio degli audiovisivi¹. Nel 1950 si farà una proposta di legge in tal senso, confluita poi nella Legge n. 897 del 31 luglio 1956. Alla vivace discussione partecipa anche il mondo cattolico nelle sue diverse componenti, politiche e civili. Fra questi interventi si evidenzia quello della congregazione dei Paolini che, sin dalle sue origini (1914), si è dedicata alla predicazione tramite la stampa e gli altri mezzi di comunicazione sociale, prima i giornali, poi le riviste e quindi la radio. La congregazione era stata fondata da don Giacomo Alberione che, dopo aver conseguito l'approvazione

¹ «Nel 1949 le sale cinematografiche aperte almeno per un giorno sono 7545, mille in più rispetto all'anno precedente; alla fine del lustro il loro numero aumenta di altre duemila unità» (Mosconi, 2003). Le sale parrocchiali passano da circa 559 nel primo dopoguerra, a 3013 nel 1949 (cfr. Brunetta, 1993: 109; e Corsi, 2003: 143-161).

diocesana nel 1927, ottenne il riconoscimento delle proprie “Costituzioni” da papa Pio XII nel 1949. Nel 1938, due anni dopo l’enciclica sul cinema *Vigilanti cura* di papa Pio XI, Alberione dà vita alla società REF (Romana Editrice Film)² per realizzare un primo film, *Abuna Messias*, che esce l’anno seguente. Diretto da Goffredo Alessandrini e girato quasi interamente nell’Africa Orientale con l’aiuto dell’esercito italiano, il film vince la Coppa Mussolini come miglior film italiano alla Mostra internazionale del Cinema di Venezia del 1939³.

Con lo scoppio della guerra la neonata attività della REF si ferma, ma nel maggio del 1946 viene distribuito un secondo film, *Il piccolo ribelle*, lungometraggio che affronta il tema del rapporto educativo genitori-figli, a cui segue *Inquietudine*, che narra con toni drammatici la storia di una vocazione sacerdotale mancata. Regista di entrambi è don Emilio Cordero⁴, un determinato sacerdote il cui nome tornerà nella vicenda di *Ho ritrovato mio figlio*.

Nel 1947 la REF abbandona il cinema di finzione e produce *Missionari della metropoli*, un documentario diretto da Alfredo Baldoni e Virgilio Sabel, che illustra l’attività apostolica della Società di San Paolo, con una particolare attenzione al settore editoriale e all’internazionalità della missione della congregazione. Contemporaneamente decide di occuparsi della distribuzione di film a 16 mm (cinema a passo ridotto), che rimarrà la principale attività della San Paolo Film fino agli anni ’80. Accanto alla distribuzione del nuovo supporto viene organizzata la vendita di proiettori a passo ridotto per facilitare l’allestimento di nuove sale cinematografiche, mentre le numerose librerie delle Edizioni Paoline divengono luoghi di smistamento delle pellicole⁵. Oltre ad *Abuna Messias*, *Il piccolo ribelle* e *Inquietudine*, la REF, concluso un accordo con la casa cinematografica Jupiter, inserisce 50 film nel suo catalogo.

Alla fine del 1947 nasce la Parva Film, che, oltre a produzione e distribuzione, si dedica anche alla riduzione di film da passo normale a passo ridotto. Nel 1948 la REF viene messa in liquidazione, mentre la Parva diviene leader del mercato a 16 mm. Nel catalogo del 1949 sono presenti titoli come *The Plainsman (La conquista del west, 1936)* di Cecil B. DeMille, *Pinocchio (Id., 1940)*, il film prodotto da Walt Disney, e *Roma città aperta (1945)* di Roberto Rossellini, a cui fanno seguito opere di Renoir, Blasetti, De Sica, Soldati. Ma nello stesso anno la Parva Film ritorna al documentario, realizzando alcuni cortometraggi a 16 mm di carattere catechistico. Si tratta della prima parte di un ambizioso e vasto

² I dati sulla storia della REF, poi Parva Film e quindi San Paolo Film, sono tratti dal sito ufficiale dei Paolini: www.stpauls.it Sul tema si veda anche Bernardini, 2006: 299-301.

³ Il film narra la seconda missione in Abissinia del cardinale Guglielmo Massaia, avvenuta nella seconda metà dell’Ottocento. Cfr. Piredda, 2005: 111; e Tamis-Nasello, 2013: 473-481.

⁴ Emilio Ilario Cordero è nato a Priocca (Cuneo), il 2 aprile 1917. Nel febbraio 1932 entra a far parte dei Paolini. Dopo la Seconda guerra mondiale diventa il responsabile della San Paolo Film, per la quale produce e dirige diversi documentari e tre film a soggetto dal 1946 al 1950. Dal 1956 è direttore della Società cinematografica cattolica, per la quale realizza dal 1963 un ciclo di storie basate sul Vecchio Testamento girate in Sardegna (tra cui *Giacobbe, l’uomo che lottò con Dio* diretto da Marcello Baldi). L’ultimo suo lavoro è il coordinamento per la RAI dello sceneggiato televisivo *Le avventure di Pinocchio* (1972), diretto da Luigi Comencini.

⁵ Ma anche centri di consulenza, di assistenza tecnica e di irradiazione sul territorio della nuova proposta. I media a disposizione della Società San Paolo, soprattutto la rivista «Vita Pastorale», avviarono una intensa campagna di convincimento sulle parrocchie e su tutte le altre organizzazioni cattoliche affinché appoggiassero in modo concreto la cinematografia dei Paolini.

progetto di trasferire in immagini l'intero catechismo della Chiesa cattolica⁶. A questi segue *Mater Dei* (1950), un lungometraggio che propone con un linguaggio popolare il racconto della vita della Madonna, diretto ancora una volta da Cordero. *Mater Dei* è il primo lungometraggio a colori girato in Italia (infatti le copie vengono stampate a New York, poiché non esisteva ancora nel nostro Paese alcuno stabilimento adatto allo scopo). Distribuito a colori in 16 mm e in bianco e nero per il passo normale, ottiene un notevole successo nel circuito della distribuzione paolina. Nel 1952 la Parva Film diviene Parva-San Paolo Film. Con questo nuovo nome produce e distribuisce due film in bianco e nero: *Il figlio dell'uomo* (1954), un lungometraggio sulla vita di Gesù di Nazareth scritto da Alberione, regia di Virgilio Sabel; e *Ho ritrovato mio figlio* (1954) diretto da Elio Piccon⁷.

II. HO RITROVATO MIO FIGLIO

Ho ritrovato mio figlio è un *unicum* all'interno della produzione dei Paolini. Dopo i documentari e i film religiosi, la San Paolo Film decide di realizzare un'opera completamente diversa e ambiziosa: il «primo film per ragazzi» del nostro cinema. Questa definizione si evince dalla documentazione relativa alla pellicola, conservata presso il Fondo del ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale dello Spettacolo, dell'Archivio centrale dello Stato. Infatti nei lunghi carteggi questa formula ritorna in più richieste della San Paolo. Si potrebbe parlare di un'operazione pianificata "a tavolino", figlia dell'ampio dibattito che abbiamo visto far seguito alla Mostra di Venezia del 1947, e forse anche della conoscenza delle tesi di Luigi Gedda, che nel 1943, in un documento programmatico scritto poco prima della fondazione della Orbis, auspicava:

Accanto alla produzione, che chiameremo ufficiale, fatta dagli organismi cattolici (film di propaganda e di apostolato) [...] si dovrà provvedere – ed è qui il perno di questo programma – ad una produzione eseguita da un altro organismo [...] il quale – assorbito nella sua maggioranza azionaria e controllato dai competenti organi della Chiesa – produca tutti quei soggetti che, pur sembrando di carattere profano [...], siano invece permeati di sentimenti cristiani [...]. Questa produzione dovrà essere il cavallo di Troia nel campo avversario.⁸

Si potrebbe pensare che i Paolini, l'innovatore Alberione e il determinato Cordero, abbiano tentato di realizzare un "nuovo" cinema, alla ricerca di un nuovo pubblico. Un cinema per ragazzi che non fosse né documentario, né «di propaganda e di apostolato», capace di realizzare quei «soggetti che, pur sembrando di carattere profano» fossero «invece permeati di sentimenti cristiani»⁹. A livello teorico la Parva-San Paolo Film opera molto bene, pianificando ogni cosa: assume alla regia un giovane e capace documentarista (Elio Piccon) e una coppia di affiatati sceneggiatori (Giorgio Prospero e Ugo Guerra) che aveva già

⁶ Il piano editoriale prevedeva 50 documentari e fu portato a termine solo nel 1954.

⁷ Entrambi vengono distribuiti sia in 16 mm che in 35 mm.

⁸ Memoria dattiloscritta, 1943, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 2, fascicolo 7 (DB: ISACEM 447).

⁹ DB: ISACEM 447.

firmato assieme alcuni film¹⁰, a cui affianca Agostino Ghilardi, un critico cattolico che aveva appena pubblicato un saggio sul “cinema per ragazzi”¹¹, e un esordiente, Fabio Rinaudo¹², proveniente, come il regista, dal CSC.

Alla squadra, ben assortita, che firma assieme soggetto e sceneggiatura, vengono aggiunti dei giovani e abili tecnici, come l'operatore Oberdan Troiani, che aveva esordito tre anni prima nell'*Otello* (1951) di Orson Welles e che lavorerà poi con Joris Ivens¹³, e il compositore Franco Mannino, già autore delle musiche di *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti. Mannino nei titoli appare con lo pseudonimo di Franco Trinacria e il suo nome è assente sui consuntivi contabili del film. Per il manifesto della pellicola la scelta cade su un giovane ma stimato pittore come Angelo Cesselon.

Elio Piccon era nato a Bordighera nel 1925. A 18 anni, nel 1943, accede al corso di “avviamento ottico” del CSC, diventando in breve assistente di Ubaldo Arata. A corso completato inizia la sua attività come assistente prima e come operatore alla macchina poi. Il suo primo documentario è *Magia del trucco* (1948), mentre nel 1949 dirige *Gas di città*, a cui collabora Oberdan Troiani, e il cortometraggio d'avanguardia *Domani un altro giorno*. Nel 1951, direttore della fotografia dei documentari settimanali di attualità di «Mondo Libero» prodotti dalla Astra Cortometraggi, utilizza «obiettivi a lungo fuoco»¹⁴ che gli consentono di filmare senza invadenza interpreti e contesti. Nel 1951-52 realizza *Tre tempi di cinema astratto*, un cortometraggio a colori della durata di 11 minuti, concepito insieme a Mario Verdone, dove mette in sincronia immagini astratte con la musica di Roman Vlad, a cui segue il documentario *Espressione mimica* (1952).

Nella composizione del cast di *Ho ritrovato mio figlio* la Parva-San Paolo Film si dimostra meno abile: tutta l'opera ruota attorno ai due protagonisti, Carlo Campanini (don Alfonso) e Harry Kusky (Damiano), a cui si affiancano un giovane, ma già esperto, Carlo Delle Piane ed Enio Girolami. Gli altri interpreti sono di fatto semisconosciuti¹⁵.

¹⁰ Giorgio Prosperi e Ugo Guerra hanno sceneggiato assieme *Solo per te Lucia* (1952) di Franco Rossi, *La passeggiata* (1953) di Renato Rascel, *Lazzarella* (1957) di Carlo Ludovico Bragaglia, *Amore a prima vista* (1958) di Franco Rossi, *Il cielo brucia* (1958) di Giuseppe Masini, *Tutti innamorati* (1959) di Giuseppe Orlandini. Ugo Guerra ha anche partecipato alla stesura di uno dei migliori film italiani sull'infanzia, *Amici per la pelle* (1955) di Franco Rossi.

¹¹ Ghilardi, 1952: 106-111.

¹² Fabio Rinaudo è stato aiuto regista in alcuni film, sceneggiatore e poi capo ufficio stampa della Cristaldifilm. Già membro del CSC, diplomato in regia nel 1954, esordisce con Piccon, comparando come aiuto regista sui titoli di testa del film. In seguito lavora al reparto sceneggiature della Vides Cinematografica dove collabora con Louis Malle e Giuseppe Tornatore.

¹³ *L'Italia non è un paese povero* (1960). Troiani è l'operatore anche de *Il figlio dell'uomo*, sempre del 1954, diretto da Virgilio Sabel e ancora prodotto dalla San Paolo.

¹⁴ Sul sito www.picconelio.it, che ricostruisce la vita e l'opera dell'autore, coordinato da Natalia Piccon, si legge: «Come scrive il regista in alcuni appunti, ritrovati dalla figlia, questa esperienza “di operatore d'attualità mi fa comprendere che un individuo, non attore, rimane impressionato dalla vicinanza della macchina da presa. Dovevo pertanto girare le riprese con obiettivi a lungo fuoco”».

¹⁵ Fanno eccezione Bianca Doria (la madre di Damiano) e Pina Piovani (la perpetua), entrambe già attrici nel cinema del Ventennio e reduci, rispettivamente, da *Anna* (1951) di Alberto Lattuada e *Il mondo le condanna* (1953) di Gianni Franciolini, e da *Guardie e ladri* (1951) di Steno e Mario Monicelli e *La romana* (1954) di Luigi Zampa, ma sempre in ruoli di contorno.

Carlo Campanini era un volto abbastanza conosciuto, ma di rado “primo attore” nel nostro cinema. La sua notorietà nel periodo doveva essere discreta. Oltre a una precedente carriera cinematografica nata già negli anni '40, Campanini era il protagonista de *Le miserie del signor Travet* (1945) di Mario Soldati, il primo film presentato sul canale nazionale RAI il 3 gennaio 1954, giorno dell'esordio delle trasmissioni televisive.

A conferma, nel “prossimamente” che anticipa *Ho ritrovato mio figlio* nelle sale, la sua interpretazione è così commentata: «Carlo Campanini per la prima volta nelle vesti di sacerdote costretto a districarsi in situazioni a volte complicate a volte strane. Carlo Campanini nella sua interpretazione più umana».

Il coprotagonista del film – “Harry Kinski” nei titoli di testa, “Harri Kusky” sui manifesti (fig. 1) – è in realtà il conte boemo Harry Dobrzensky, un esule d'ol-trecortina che all'epoca dei fatti aveva otto anni e che viveva con la madre e il fratello a Roma, in una camera in subaffitto di una casa di via Margutta. Il ragazzo frequentava il collegio San Giuseppe-De Merode, sito nella vicina piazza di Spagna, dove gli autori andarono a cercare il “volto” adatto alla loro storia¹⁶. Campanini è molto dignitoso nel ruolo di sacerdote preoccupato per la sua “pecorella smarrita” e Harry Dobrzensky, con le sue espressioni infantili, “buca” lo schermo, anche se è da aggiungere che, nonostante quanto promesso dal già citato “prossimamente” – «un volto che non dimenticherete più» – il ragazzo, in seguito, interpretò solamente il cortometraggio *Un flauto in paradiso* (1958) diretto da Vincenzo Gamna¹⁷.

Ho ritrovato mio figlio, ambientato a Roma, fra il suo centro e la periferia della borgata Gordiani, è manifestamente pedagogico, narrando una sorta di mo-

Fig. 1 – Locandina di “Ho ritrovato mio figlio”.



¹⁶ Il conte vive attualmente in Canada; ho raccolto i suoi scarsi e confusi ricordi incontrandolo nella sua casa romana nel maggio del 2016.

¹⁷ Questa volta col suo nome vero.

terna parabola: la storia del furto di un proiettore Super8 in una chiesa da parte di un ragazzo e la ricerca della refurtiva da parte del preoccupato fratellino, che si avventura nella città nemica e ostile per seguire il ladruncolo e convincerlo a restituire il maltolto. Ma la sua scomparsa fa preoccupare il buon parroco, che va a sua volta a cercarlo. A questo segue il ritrovamento e la restituzione della refurtiva e il conclusivo pentimento del giovane ribaldo ravveduto, sotto lo sguardo benevolo di sua madre e del prete. Una parabola didattica fra “il figliol prodigo” e “la pecorella smarrita”, nei fatti. Inoltre, questo piccolo dramma morale avviene mentre il ragazzo è nei giorni più importanti della sua giovane esistenza. Sta infatti per ricevere la sua prima comunione e l’affannata ricerca, che lo porta a un’avventurosa trasferta “romana” dalla periferica borgata, rischia di farlo arrivare in ritardo al grande appuntamento.

È evidente l’intento educativo, che si ritrova anche nello stile della narrazione, una sorta di neorealismo documentaristico che si avvale di volti presi “quasi” dalla strada e di location popolari come la borgata Gordiani. Piccon e i suoi sceneggiatori assegnano tuttavia nomi d’invenzione a tutti i luoghi reali della città, probabilmente con lo scopo di evitare al pubblico di legare in modo troppo vincolante le vicende narrate a un unico ambiente. Nel film, arricchito dalla bella fotografia di Oberdan Troiani, la borgata Gordiani diviene borgata Tarquinio, un pullman parte da un inesistente largo Garibaldi e arriva a una chiesa di periferia mai chiamata per nome, facendo un percorso incomprensibile, che va da piazza dell’Alberone alla Tiburtina; poi un altro autobus va verso il centro della città, ma passando per il quartiere Africano e arrivando alla stazione Termini, resa irriconoscibile. Si nomina un ospedale immaginario, il San Giuseppe, mentre il regista gira all’ospedale San Giacomo, vicino a via del Corso. Alla ricerca del fratello che ha rubato il proiettore, il piccolo Damiano afferma di andare in un inesistente cinema Nazionale, quando in realtà le riprese vengono effettuate nella cabina di proiezione e nell’androne della sala parrocchiale Don Orione, nel quartiere Appio. Anche il titolo del film proiettato nel cinema Nazionale, *Amore e pentimento*, è di fantasia. Si potrebbero ancora elencare location fantasiose, percorsi incomprensibili e contraddittori, fra centro e periferia, nonché personaggi decisamente “buoni” o “cattivi”. Di certo il regista inquadra e racconta la sua storia cercando di rendere non identificabili i luoghi della sua narrazione, una sorta di antineorealismo manifesto¹⁸, anche se poi, al contrario, fa parlare i suoi attori nei diversi dialetti. Nella borgata si sentono il dialetto romano e quello napoletano, una signora usa il desueto e ottocentesco termine «paino» e don Alfonso, che parla piemontese e viene dal Nord Italia, viene definito «cispadano». Sulle povere case di periferia si vedono scritte murali come «Abbasso il P.C.I.», mentre quando il sacerdote entra nella redazione di un giornale alla ricerca di Damiano, la sua foto finisce in prima pagina, con la didascalia «Un buon pastore alla ricerca della pecorella smarrita» (fig. 2). Accanto alla fotografia, in un articolo si parla di lavoratori «aggrediti da attivisti comunisti» e del ministro del Lavoro nel governo Scelba, Ezio Vigorelli. Anche da questi particolari si deduce la volontà degli autori di raccontare una storia sia “morale” che “politica”.

¹⁸ Anni dopo, l’opera di maggior rilievo di Piccon si intitolerà *L’antimiracolo* (1965), un film documentario molto critico rispetto al “miracolo economico” degli anni ’60.

Fig. 2 – Fotogramma tratto dal film “Ho ritrovato mio figlio”.



III. IL FASCICOLO DEL FILM ALL'ARCHIVIO DI STATO

Nel fascicolo CF1962, oltre a scoprire che nell'atto costitutivo della Parva Film (di cui Giacomo Alberione era l'amministratore unico) il titolo originale del film era *Primo incontro*, troviamo una richiesta di «totale esenzione dall'obbligatorietà di girare in teatri di posa» (24 aprile 1954), fondata sull'importanza del film «in oggetto, dedicato specificamente all'insegnamento morale dei ragazzi e quindi promotore, quanto meno nelle intenzioni, di quella Cinematografia per Ragazzi che è tanto necessaria quanto scarsa»¹⁹. Per questo motivo il film

si trova nella necessità di essere girato con gli interni ripresi dal vero, risultando tecnicamente impossibile ricostruire gli ambienti, previsti nella sceneggiatura, allo stesso modo di quelli, realmente esistenti, della Borgata Gordiani, la cui visita ha dato l'ispirazione all'autore del Film; e, nella fattispecie, un qualsiasi tentativo di rifacimento in teatro di posa recherebbe ineluttabilmente lontano, e in modo rilevante e inaccettabile, non solo lo spirito di cui il Film è pervaso, sia per atmosfera che per ambientazione e scenografia, ma peculiarmente anche le perspicue finalità etiche ed educative che il Film si propone di conseguire.²⁰

Sempre il 24 aprile viene mandata in lettura la sceneggiatura del film. Organizzatore generale del film risulta essere Emilio Cordero, il regista dei primi film della REF, che il 5 maggio invia a Nicola De Pirro una richiesta in cui ribadisce la

¹⁹ ACS, Fondo ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale dello Spettacolo, Divisione cinema, fasc. CF1962 (d'ora in poi ACS, fasc. CF1962).

²⁰ ACS, fasc. CF1962.

necessità di non utilizzare i teatri di posa, come invece previsto dall'art. 10 della Legge n. 958 del 29 dicembre 1949 (Disposizioni per la Cinematografia). Nella lettera Cordero argomenta che la richiesta di «esenzione dai teatri di posa» è «per dare maggiore veridicità agli ambienti contemplati nella sceneggiatura» e che si tratta di un «film per ragazzi»²¹. E aggiunge: «Anche l'ANICA ci ha promesso il proprio appoggio». In effetti nello stesso fascicolo si conserva un appunto su un blocco note dell'ANICA che testimonia l'interessamento del suo presidente, Eitel Monaco:

Caro de Fidio [Armando de Fidio, direttore Divisione VII, Produzione cinematografica], anche a nome dell'avv. Monaco ti prego vivamente l'urgente e benevolo esame dell'allegata domanda che interessa Don Cordero della Compagnia di S. Paolo (proprietaria della Parva film). Mi fai sapere presto qualcosa? Grazie infinite. È il primo film per ragazzi! ... Cordialità, tuo Valignani.²²

Nella "revisione cinematografica preventiva" del 6 maggio 1954, dopo la descrizione dei vari eventi narrati dal film, che «costituiscono elementi cinematografici di eccezionale interesse se ad essi vi corrispondesse la adeguata mano di un eccellente regista (per esempio: De Sica, quello appunto di Sciuscià)»²³, si legge:

Il lavoro, pertanto, per la sua generale impostazione, per il suo ritmo, per le sue cadenze, per le sue sottili notazioni psicologiche, per le sue atmosfere, è notevole e potrebbe davvero costituire un ottimo esempio di quella "cinematografia per ragazzi" che andiamo cercando.

È quindi augurabile che al testo scenografico corrisponda la adeguata intensità, scioltezza, qualità estetica di realizzazione. Nulla vi è da obiettare sotto il profilo della revisione (L'iniziativa parte da una ditta di produzione notoriamente cattolica, quella di Don Cordero).²⁴

Vengono poi elencate le diverse esigenze della produzione, precisando che:

La Società chiede ora la esenzione totale di tale obbligo [l'utilizzo dei teatri di posa], pur assicurando di ottemperare a tutte le altre disposizioni di legge ivi compresa quella relativa alla ripresa sonora diretta.²⁵ La richiesta viene motivata, anzitutto, dal particolare e specifico carattere del film dedicato "all'insegnamento morale dei ragazzi"; e viene inoltre motivata dalla "necessità" di una ripresa di interni dal vero, risultando "tecnicamente impossibile" ricostruire gli ambienti previsti nella sceneggiatura, compresi quelli realmente esistenti nella borgata Gordiani. Secondo la Società ogni rifacimento in teatro di tali ambienti lederebbe lo spirito e l'atmosfera del film e comprometterebbe le finalità etiche ed educative che la pellicola si propone di conseguire.²⁶

²¹ ACS, fasc. CF1962.

²² ACS, fasc. CF1962. Le sottolineature sono di Achille Valignani.

²³ ACS, fasc. CF1962.

²⁴ ACS, fasc. CF1962.

²⁵ Impegno poi disatteso, secondo quanto scritto nella lettera dell'AITs.

²⁶ ACS, fasc. CF1962.

La nota si conclude con la concessione della deroga all'utilizzo dei teatri di posa per gran parte dei locali delle riprese previsti dalla sceneggiatura (la borgata, l'ospedale, il cinema, la redazione del giornale, la sala corse), motivandola con «la particolarità della iniziativa cinematografica, il suo carattere specifico e il suo nobile assunto, anche in relazione ai suoi requisiti di "cinematografia per ragazzi"»²⁷. Fra le altre carte ci sono anche: il piano finanziario del film, datato 14 maggio 1954, da cui si evince che i finanziamenti saranno a carico della Parva Film (15.852.800 lire), della Pia Società San Paolo (15.000.000), delle Figlie di San Paolo (9.000.000)²⁸, per un totale di 39.852.800 lire; una velina a firma [Giuseppe Rufo] Ermini, sempre del 14 maggio, con cui il sottosegretario alla presidenza del Consiglio con delega allo Spettacolo comunica alla Parva Film di aver accordato, «in via del tutto eccezionale», la deroga all'utilizzo dei teatri di posa; e una nota della AITS, del 7 aprile 1955, la quale lamenta che, sebbene il film sia «stato realizzato completamente muto senza ottemperare alle disposizioni della legge sulla cinematografia», abbia «ottenuto il premio del 10% ed il premio suppletivo dell'8%». Sotto c'è un'annotazione a mano: «Credo che abbia ottenuto la deroga, su conforme parere del C.T. [Comitato Tecnico]», firmato [Rosario] Errigo, un altro dirigente della Direzione generale dello Spettacolo. Il visto di censura è del 28 ottobre 1954. Immediatamente dopo la «Rivista del Cinematografo» (novembre 1954) riporta una *réclame* del film che ne annuncia la distribuzione nelle sale cinematografiche (*fig. 3*)²⁹. I repertori indicano la prima proiezione pubblica in data 19 dicembre 1954³⁰. La banca dati di Italia Taglia attesta una distribuzione del film sia in 35 mm (25 copie distribuite a partire dal 9 luglio 1955) sia in 16 mm (35 copie distribuite a partire dal 9 luglio 1955 e altre 9 a partire dal 24 novembre 1956)³¹. Nel complesso dunque il film è circolato con 69 copie (tra 16 e 35 mm), un numero considerevole. Tuttavia il *Dizionario del cinema italiano* di Roberto Chiti e Roberto Poppi attesta un ben misero incasso totale di 11.750.000 lire³².

Sulla copertina del numero del febbraio 1956 della «Rivista del Cinematografo» (*fig. 4*) appare il volto del conte Dobrzensky, il piccolo protagonista di *Ho ritrovato mio figlio*, e all'interno viene annunciato in una pubblicità che «la Sampaolofilm inaugura la distribuzione 35 mm»³³. Nel «primo gruppo 1956» è inserito il film di Piccon, assieme a cinque pellicole straniere. La Parva-San Paolo Film, infatti, aveva acquistato, già nel 1953, dalla Rank Film, società inglese specializzata nella produzione di film per ragazzi, un primo pacchetto di 15 film per la loro distribuzione sia in 16 mm che in 35 mm. Nel 1956, questa favola pedagogica era diventata un racconto cartaceo e il volto del giovane conte appariva su

²⁷ ACS, fasc. CF1962.

²⁸ Per l'apporto delle Figlie di San Paolo al cinema dei Paolini si rimanda a Borrano, 2009, da cui si evince anche, in modo più evidente, il ruolo centrale di Cordero nella vicenda cinematografica della Società di San Paolo. Ringrazio Mariagrazia Fanchi e Sabrina Negri per la segnalazione.

²⁹ [s.n.], 1954: 5.

³⁰ Bernardini, 1992: 143.

³¹ www.italiataglia.it (ultima consultazione 14 novembre 2017).

³² Chiti, Poppi, 1991: 186.

³³ [s.n.], 1956: 6-7.

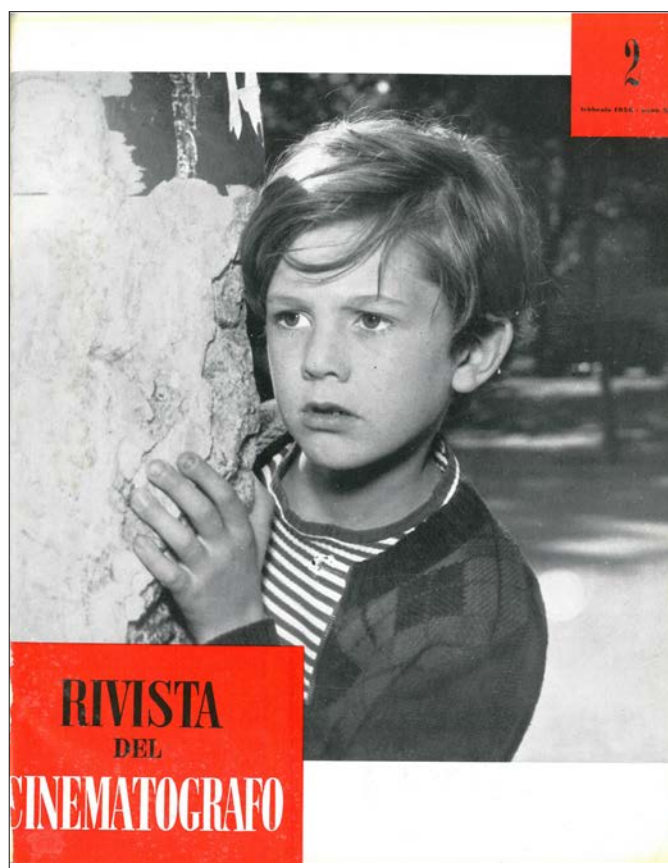


Fig. 3 – Pubblicità del film *“Ho ritrovato mio figlio”* apparsa sulla *«Rivista del Cinematografo»* nel novembre 1954.

Fig. 4 – Copertina della *«Rivista del Cinematografo»* del febbraio 1956, raffigurante il piccolo protagonista di *“Ho ritrovato mio figlio”*.

un omonimo volume a firma F. Luci³⁴, che venne ripubblicato in tre successive edizioni fino al 1964³⁵. Il 28 agosto del 1959 il film viene trasmesso alla *TV dei ragazzi*, in un venerdì pomeriggio.

Il film è sostenuto dal CCC che lo giudica «molto adatto per un pubblico giovanile. La visione è quindi ammessa per tutti»³⁶. Parallelamente la San Paolo Film pubblica il film puntando anche a un pubblico adulto, presumibilmente quello dei genitori che accompagnano al cinema i figli, presentandolo come «IL FILM CHE VI FARÀ RIVIVERE LA VOSTRA FANCIULLEZZA»³⁷. *Ho ritrovato mio figlio* oggi è una delle tante pellicole dimenticate, ma è stato, di certo, un interessante esperimento, emblematico dei tentativi compiuti dalla produzione cattolica di puntare a un preciso segmento di mercato, quello dei ragazzi.

³⁴ Luci, 1956.

³⁵ 1956, 1961, 1964.

³⁶ CCC, 1954: 201.

³⁷ Così in un cartello nel “prossimamente” del film.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN "I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70" coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio da cui proviene. I documenti studiati possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali da cui provengono e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati del progetto.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

Tavola delle sigle

ACS: Archivio Centrale dello Stato

AIMS: Associazione Italiana Tecnici del Suono

ANICA: Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

CSC: Centro Sperimentale di Cinematografia

ISACEM: Istituto per la Storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI

PCI: Partito Comunista Italiano

RAI: Radiotelevisione Italiana

REF: Romana Editrice Film

Riferimenti bibliografici

Bernardini, Aldo (a cura di)
1992, *Il cinema sonoro. 1930-1969*, Anica, Roma.

Bernardini, Aldo
2006, *Un cinema "cattolico"?*, in Ruggero Eugeni, Dario Edoardo Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Ente dello Spettacolo, Roma 2006.

Borrano, Luigina
2009, *Le figlie di San Paolo e il cinema. Dal 1947 al 1970. Memorie e documenti*, uso manoscritto, Figlie di San Paolo, Roma.

Brunetta, Gian Piero
1993, *Storia del cinema italiano* (seconda edizione in quattro volumi di due precedenti studi rispettivamente del 1979 e del 1982), vol. III, *Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma.

CCC
1954, *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. XXXVI.

Chiti, Roberto; Poppi, Roberto
1991, *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. II, *Dal 1945 al 1959*, Gremese Editore, Roma.

Corsi, Barbara

2003, *La ripresa produttiva*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VIII, 1949-1953, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Roma/Venezia 2003.

Ghilardi, Agostino

1952, *Cinematografia per ragazzi*, «Bianco e Nero», a. XIII, n. 9-10, settembre-ottobre.

Luci, F.

1956, *Ho ritrovato mio figlio*, Edizioni Paoline, Alba.

Mosconi, Elena

2003, *Tanti punti di proiezione*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VIII, 1949-1953, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Roma/Venezia 2003.

Piredda, Maria Francesca

2005, *Film & mission. Per una storia del cinema missionario*, Ente dello Spettacolo, Roma.

[s.n.]

1954, *Ho ritrovato mio figlio*, «Rivista del Cinematografo», a. XXVII, n. 11, novembre.

1956, «Rivista del Cinematografo», a. XXIX, n. 2, febbraio.

Tamis-Nasello, Annemarie

2013, *Re-Imagining the Colonial Landscape: Notions of Faith, Healing, and Prestige in Goffredo Alessandrini's Abuna Messias*, «Italica», vol. XC, n. 3, Autumn.

DON ARTEMIO ZANNI, IL PRETE CON LA MACCHINA DA PRESA

Paolo Simoni

Nel quadro delle pratiche del cinema amatoriale dell'Italia del dopoguerra, emerge l'esperienza originale di figure come don Artemio Zanni (1914-90), che operò tra il 1945 e gli anni '80 a Felina (nell'Appennino reggiano), in un contesto caratterizzato dall'isolamento e dal forte conflitto politico e sociale durante la Guerra fredda. Mettendo in gioco le semplici ma efficaci modalità di autorappresentazione del film di famiglia, Zanni filmò la vita quotidiana della comunità parrocchiale e di Casa Nostra (il centro di accoglienza di orfani e disagiati) concependo l'uso della cinepresa come strumento per favorire partecipazione e senso di appartenenza, e come efficace mezzo di comunicazione e promozione delle attività da lui realizzate. Alla luce del cospicuo archivio filmico che Zanni ha lasciato e delle informazioni di contesto, emerge una figura che colse nel cinema l'imprescindibile espressione di una modernità da cavalcare.

Some original figures of filmmakers, including don Artemio Zanni (1914-90), emerge from the history of amateur filmmaking in the postwar years. Zanni was a priest in Felina (in the Apennines of Reggio Emilia), an isolated context that was permeated by the tensions of the Cold War era. By using the simple yet effective strategies of self-representation typical of the home movies mode, Zanni filmed the daily life of the parish community and Casa Nostra (the orphanage and disadvantaged centre) for almost 40 years. In these videos, the camera is conceived as a tool to foster social participation and inclusion, and as a powerful medium for the communication and promotion of his activities and projects. The essay analyses Zanni's amateur film archive and its contextual information, revealing the figure of an amateur filmmaker who conceived of cinema as an essential expression of modernity.

I. IL CONTESTO

Nel corso degli anni '50 si assiste, nel panorama italiano, all'espansione degli usi del cinema amatoriale nei diversi ambiti sociali e territoriali. L'ottimismo indotto dalla crescita economica e l'affermarsi di nuovi stili di vita vengono accompagnati dall'uso sempre più frequente di cineprese 8mm, soprattutto nel contesto della famiglia, mentre il formato 9,5mm scompare dal contesto nazionale e il Super8, la pellicola che segnerà il passaggio all'uso di massa a metà degli anni '60, deve ancora affacciarsi: sarà l'approdo di una tendenza costante a rendere più accessibile e diffuso il cinema in formato ridotto.

La famiglia media diventa subito il target di riferimento principale delle pubblicità dei venditori di cineprese, proiettori e pellicole, che mirano ad allargare il mercato e a proporre attrezzature di cui viene decantata la crescente facilità d'utilizzo. D'altro canto, nel medesimo periodo prendono piede le produzioni amatoriali più evolute, anche in 16mm, che trovano spazio nelle

attività dei cineclub, nella fioritura di festival dedicati e nelle pagine delle riviste specializzate¹.

Esistono tuttavia altri campi d'azione delle cineprese amatoriali, non sempre facilmente individuabili. Grazie alla recente ondata di riscoperta di archivi audiovisivi amatoriali in precedenza trascurati o del tutto sconosciuti, emerge tra l'altro la produzione di figure "periferiche" che spesso hanno agito nella più completa indipendenza e lontano dai centri urbani, come don Artemio Zanni, un sacerdote di provincia attivo nell'Appennino reggiano per oltre un quarantennio dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Autentico sperimentatore nell'uso di un nuovo medium per coinvolgere i membri della comunità, Zanni ha lasciato una ricchissima documentazione filmica e fotografica sulla sua azione sacerdotale rivolta alla popolazione locale e, *in primis*, sulla comunità appenninica di cui è stato per lungo tempo il principale punto di riferimento². Attraverso l'analisi dell'archivio filmico di Zanni, arricchita dalle informazioni di contesto sulla sua biografia e l'ambiente in cui operò, mi accingo a proporre il caso di un prete con la macchina da presa, che fece un uso per certi versi originale e ricco di implicazioni sul suo ambiente degli apparati e dei dispositivi tecnologici amatoriali, all'interno di quella che si configura come una "famiglia allargata", la comunità parrocchiale.

II. IL SECOLO BREVE DI DON ZANNI

La vita di Artemio Zanni, nato nel 1914 e scomparso nel gennaio del 1990, un paio di mesi dopo la caduta del Muro di Berlino, si sovrappone e quasi coincide con il "secolo breve". Un'epoca con un inizio e una fine ben precisi, che comprende due conflitti mondiali, e che definisce la parabola dell'Unione sovietica e del mondo diviso in due blocchi della Guerra fredda³. All'interno di questa periodizzazione si situa un altro "secolo", brevissimo, di circa un settantennio, che corrisponde a un'era tecnologica pure attraversata da Zanni, un arco temporale che ha visto la diffusione delle pellicole cinematografiche amatoriali. Artemio Zanni nasce a Castellazzo, nella bassa reggiana, da una famiglia di mezzadri, quattordicesimo di sedici figli, e rimane orfano di madre dall'età di due anni⁴. In famiglia sono già presenti congiunti che hanno intrapreso la carriera religiosa, in particolare il fratello maggiore Leone, modello del giovane Artemio. Seguendo le orme del fratello, Artemio entra come studente al seminario negli anni '30 e viene ordinato sacerdote nel corso del 1942. Dal novembre dello stesso anno Zanni è inviato in veste di cappellano militare in Croazia, nell'allora italiana Pola, dove pochi giorni dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943 è fatto prigioniero e deportato in Germania insieme a migliaia di militari del suo reparto. Inizia in quel momento un periodo estremamente duro di circa due anni, che il giovane sacerdote trascorre con gli internati militari italiani, prima nel campo di concentramento di Luckenwalde, a 50 km da Berlino, e poi nel

¹ Simoni, 2016.

² L'archivio filmico e fotografico di Zanni è depositato presso l'ANFF, gestito dall'Associazione Home Movies di Bologna. L'archivio è stato "ritrovato" nell'ambito del progetto *Osservatorio Reggio Emilia. Cinema di famiglia* (Relabtv, Università di Modena e Reggio Emilia).

³ Hobsbawm, 1994.

⁴ Giovanelli, 2014 (la principale e più documentata fonte a cui mi sono affidato per le informazioni biografiche riportate nel saggio).

campo di Dieffenbachstrasse, nella zona a sud della capitale. Ai militari, che in gran numero non sopravvivono all'internamento, non fa mai mancare l'assistenza sia spirituale che materiale. Da quei frangenti si origina la promessa – o meglio la vocazione – di occuparsi degli orfani.

Reduce dalla drammatica esperienza della deportazione, Zanni nel dicembre 1945, da poco rientrato in Italia, è assegnato alla parrocchia di Felina, sull'Appennino reggiano nei pressi di Castelnovo ne' Monti. Tale scelta da parte delle autorità diocesane di Reggio Emilia, come è facile immaginare, è dettata dalla complessa situazione in cui il comprensorio felinese versa al volgere del secondo conflitto mondiale. Il gruppo di borghi di montagna noto come Felina aveva infatti vissuto una strage nazifascista il 29 settembre 1944 (eccidio di Roncroffio), un bombardamento alleato (14 maggio 1944) e infine un'intensa attività della Resistenza che vide il controverso rapporto tra partigiani rossi e bianchi. A ridosso della Liberazione, Felina era stata teatro della ferocia delle rappresaglie: il 19 aprile 1945 il cappellano Giuseppe Lemmi, che durante l'omelia pasquale aveva lasciato intendere di conoscere i colpevoli di vendette e regolamenti di conti, venne prelevato e ucciso. Un sacerdote trentenne dai trascorsi di guerra e prigionia come Zanni viene pertanto considerato il candidato ideale da destinare alla difficile località montana, in grado di contrastare l'avanzata dei "comunisti" in un mondo contadino dove si fa sentire una grave crisi economica e sociale.

Infatti il territorio felinese si presenta da subito complicato anche dal punto di vista geografico, poiché è composto da una serie di piccoli borghi sparsi e isolati di cui il principale, sito sulla provinciale 63 del Valico del Cerreto, sorge ai piedi di un colle, tra le valli di due fiumi, il Secchia e l'Enza. Sulla sommità di esso si erge una torre, nota come "Salame", unica struttura superstite di un insediamento fortificato medievale andato distrutto già dalla seconda metà del XVII secolo. Come si vedrà più avanti, Zanni si servirà di questa emergenza architettonica, caratteristica identitaria del paesaggio, un vero e proprio *landmark* del territorio di Felina, intorno a cui farà convergere la comunità (*fig. 1*). Zanni, uomo dai mille progetti, trasforma Felina, dove rimane fino alla morte, nel fulcro di tutte le sue attività. La più importante riguarda l'avvio e la gestione del centro di accoglienza per orfani e bambini disagiati Casa Nostra. Durante la sua vita Zanni si dedica con passione e lungimiranza alla produzione e alla raccolta di immagini fotografiche e in movimento, che nel tempo hanno dato forma a un cospicuo archivio.

III. L'ARCHIVIO

Fin dagli anni degli studi in seminario, Zanni registra minuziosamente le sue memorie. Oltre a tenere diari, in parte ritrovati, si appassiona precocemente alla produzione di fotografie, che ogni tanto inserisce tra le pagine. Zanni intensifica l'interesse per la fotografia prima a Pola, documentando con la macchina fotografica il periodo di ordinariato militare, e in seguito, nei campi di concentramento, dove riesce a raccogliere fotografie-ritratto, formato fototessera, dei soldati, atte a comporre albi di fotografie per rinsaldare il senso di gruppo e tenere il più possibile alto il morale dei prigionieri di guerra. Delle fototessere si servirà poi nell'immediato dopoguerra per unire le facce ai nomi, quando si troverà a rintracciare le famiglie dei caduti e riferire loro notizie sul-



Fig. 1 – Vedute del Salame di Felina (1950 ca). Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, n. inv. 90.

le circostanze della morte e i luoghi di sepoltura. Alla pratica della fotografia, maturata negli anni della formazione e della guerra, Zanni affianca, nel volgere di poco tempo, la pratica del cinema amatoriale. L'archivio di immagini analogiche che Zanni raccoglie nell'arco della sua esistenza è piuttosto ricco. Le fotografie, stampe e negativi di diverso formato, sono circa tremila, mentre le pellicole cinematografiche sono un centinaio, di durata differente, girate nell'arco di oltre un trentennio, dall'inizio degli anni '50 agli anni '80, prima in 16mm, poi in 8mm e, infine, in Super8. Le condizioni di disordine in cui l'archivio è stato trovato lasciano supporre la poca attenzione di Zanni nella cura del suo mantenimento. Eppure il fatto stesso che egli abbia lasciato precise esecuzioni testamentarie, affinché un suo nipote lo prendesse in carico e lo custodisse, rivela quanto ritenesse prezioso questo piccolo tesoro, anche dopo di lui, e degno di un'attenzione speciale. Probabilmente lo stato dell'archivio rivela più che altro aspetti della personalità del soggetto produttore, un uomo preso dalla frenesia del fare, che accumula e non riordina per mancanza di tempo. I temi e i contenuti delle fotografie e delle pellicole non di rado s'incrociano fino a sovrapporsi in molteplici casi: di alcune situazioni troviamo documentazione sia fotografica che filmica. Una scomposizione dell'archivio filmico serve a orientare il ricercatore attraverso l'individuazione dei nuclei tematici ricorrenti e più significativi (mi limiterò qui all'analisi dei film, senza occuparmi delle fotografie, sottolineando però quanto le correlazioni siano fondamentali): al centro la rappresentazione di Casa Nostra e il mondo dei bambini che gravita attorno all'istituzione zanniana; poi, più in generale, allargando il campo, la vita della parrocchia e della comunità dei fedeli; le attività scolastiche ed educative del paese; le numerose gite e i tanti viaggi in Italia e all'estero con i bambini e i parrocchiani; la vita sociale e religiosa a Felina; la realizzazione di progetti di edificazione/restauro o di "risistemazione" del paesaggio di cui Zanni fu promotore e protagonista; i momenti dedicati al lavoro; quelli invece dedicati alla convivialità e alle occasioni ludiche; le missioni in Africa e in India, che costituiscono un capitolo a parte altrettanto importante; infine la famiglia d'origine del sacerdote. L'archivio privato di Zanni presenta le caratteristiche tipiche degli archivi di famiglia, e rientra pienamente nella dimensione novecentesca di accumulo di supporti analogici, oggetti riconoscibili e tangibili che contengono le memorie registrate degli individui che le hanno prodotte⁵. In tal senso l'archivio, sia per la quantità di materiale raccolto, sia per la qualità e la varietà, si

⁵Vitali, 2007.

pone come caso esemplare per l'analisi del linguaggio e degli usi del cinema di famiglia⁶. Oltre alle tipicità, presenta tuttavia dei motivi che lo rendono eccezionale, peculiarità riconducibili principalmente alle intuizioni e alla personalità vulcanica di Zanni. Uomo d'azione, Zanni si dedica anche alle sue memorie e a diverse pubblicazioni, tra cui un'autobiografia⁷, ma non ha lasciato traccia scritta sull'uso delle immagini filmiche e fotografiche, pur così presenti e pregnanti nella sua vicenda umana e professionale. Attraversando l'analisi del fondo archivistico, soffermandomi su alcune pellicole e situazioni filmate, cercherò di ricostruire le tecniche di rappresentazione adottate dal prete emiliano.

IV. IL CINEMA DI CASA NOSTRA

L'origine della storia di Zanni come cineamatore e i relativi processi di produzione vanno collocati attorno al progetto più importante promosso dal sacerdote e la sua missione di più lungo corso: Casa Nostra. La guerra aveva causato, segnatamente nelle aree marginali, un altissimo numero di orfani e minori in difficoltà⁸. Zanni fonda il centro con la dichiarata intenzione di accogliere, educare, istruire orfani di entrambi i genitori o di uno di essi, o bambini comunque bisognosi, e con una particolare attenzione verso i figli dei morti in guerra o in conseguenza di essa. Il nome stesso, Casa Nostra, indica l'esplicita intenzione di non rendere questa nuova struttura assimilabile a un orfanotrofio o un'istituzione chiusa, ma a un contesto domestico, in cui i bambini possano riconoscersi come membri di una famiglia. Il cinema di famiglia svolgerà la medesima funzione. Appena arrivato a Felina, Zanni ospita il nucleo originario dei bambini nella canonica della parrocchia, dove organizza anche un laboratorio di tessitura per l'avviamento professionale delle ragazze del paese, offrendo così loro la possibilità di trovare un impiego. Resosi presto conto che la canonica non è sufficiente all'accoglienza dei tanti bambini bisognosi, Zanni acquista un edificio sul versante del colle opposto alla parrocchia. Nel novembre del 1949 è inaugurato il complesso presto noto a tutti come Casa Nostra, che all'edificio originario unisce un dormitorio e una cappella appena costruiti. Casa Nostra sarà in grado di ospitare contemporaneamente decine di ragazzi bisognosi per circa quarant'anni. L'avvio di Casa Nostra di fatto coincide con l'inizio della cinematografia zanniana. Le prime sequenze in 16mm⁹, girate in bianco e nero, senza sonoro come quasi tutto il *corpus* filmico del prete, risalgono agli anni '50.

⁶ Nell'archivio sono presenti pellicole cinematografiche 16mm, 8mm e Super8, un centinaio circa, corrispondenti a venti ore di materiale audiovisivo, per lo più muto, migliaia di stampe fotografiche di diverso formato e materiali video analogici in scarsa quantità. Le immagini prodotte da Zanni, documentando un arco di tempo che va dai tardi anni '30 per la fotografia e dai primi anni '50 per il cinema, fino a tutti gli anni '80, sono in grado di testimoniare, seppure con caratteristiche peculiari (o forse proprio grazie a esse), un ampio spettro di possibilità d'uso degli apparati tecnologici amatoriali.

⁷ Zanni, 1974 (altra fonte preziosa di informazioni biografiche presentate in modo colorito e aneddotico).

⁸ Cenni sulla condizione dei bambini vittime della guerra in Minella, Gallico Spano, Terranova, 1980, dove si delinea il quadro delle manifestazioni di solidarietà popolare che videro numerose famiglie delle regioni del Centro e del Nord ospitare circa 70.000 bambini tra il 1945 e il 1951.

⁹ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, bianco e nero, muto, [s.d.], nn. inv. 1, 2, 3, 4, 90: diverse bobine con miscellanee di situazioni filmate dal 1950 al 1965 ca.



Fig. 2 – Don Zanni e i bimbi di Casa Nostra sul monte Cusna (1950). Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, n. inv. 90.

Zanni raccoglie i bambini attorno alla cinepresa in occasione delle escursioni sulla Pietra di Bismantova, altro *landmark* del paesaggio che ritorna spessissimo nelle immagini d'archivio, e sul monte Cusna, dove passano il periodo estivo già nel 1950. In occasioni come queste Zanni fonda i motivi principali del suo cinema, collocandosi al centro dell'inquadratura, circondato dai bimbi, in un ritratto d'insieme il cui significato è palese. Poi rende protagonisti i bambini, ripresi uno per uno, attraverso una serie di primi piani, a consolidare un modello ritrattistico che Zanni riprodurrà innumerevoli volte (*figg. 2 e 3*). La messa in scena di Casa Nostra come *location* delle riprese è altrettanto significativa: un gruppo di bambini avanza verso la cinepresa, in testa al gruppo uno di essi tiene un cartello con la scritta "I bimbi di casa nostra": siamo sulla via del Cerreto, proprio dove sorge la casa preesistente acquisita dal prete.

Seguono riprese dei ragazzi, scalmanati, di Zanni che gioca con loro, simulando una zuffa, dei bambini che corrono verso la scuola e poi escono dalla cappella che Zanni ha appena fatto costruire insieme ai locali dove dormono gli ospiti. E poi i bambini, sempre protagonisti, che mangiano. Un bambino viene aiutato a vestirsi, come se si fosse appena svegliato nel suo letto, ma è una scena in esterno: è tutto un gioco, anzi una rappresentazione ludica al servizio del cinema di Zanni. Poi i bambini vanno via di corsa, verso una corriera, con un cartello che recita: "Le vacanze", probabilmente le prime della loro vita. Sullo sfondo il panorama con la Pietra di Bismantova, in lontananza eppure già vicina. Immagini caotiche, movimenti di cinepresa bruschi, riprese tutt'altro che ineccepibili, ma estremamente efficaci nella comunicazione di quel contesto. Il cinema amatoriale di Zanni colpisce perché capace di coinvolgere in senso compiuto i suoi "ragazzi selvaggi", ma in casi come questo è anche un eccezionale strumento di promozione. Come può, infatti, sostenersi un progetto ambizioso e a lungo termine come Casa Nostra? Oltre che per stimolare l'inclusione in una comunità frammentata sul piano sociale e geografico, don Zanni intuisce le potenzialità del dispositivo cinematografico per trovare sostegno alle proprie iniziative e allargarne il campo d'azione. La scommessa di Zanni di un cinema che diviene strumento efficace e attrattivo al punto da reperire finanziatori e sostenitori si concretizza nelle sue pellicole. L'immagine di Casa Nostra, seppur abbozzata, viene comunque rilanciata nel tempo. Altre pellicole concorrono al medesimo obiettivo, tanto che in un caso la stessa azione concreta dei sostenitori finisce sotto l'occhio della cinepresa. Nel lessico familiare di Casa Nostra è la Befana parmigiana, ricorrenza che vede alcuni soldati ex internati con Zanni offrire il



Fig. 3 – Rappresentazione dei bambini di Casa Nostra (1952). Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, n. inv. 90.

carico di provviste di un camion come approvvigionamento per gli ospiti. Un sostegno, segno della riconoscenza nei confronti di Zanni, che si ripete ogni anno¹⁰. L'opera di Zanni in effetti non lascia indifferenti esponenti del mondo politico cattolico in un panorama storico ormai avviato verso la Guerra fredda. Zanni trova ad esempio un sostenitore in Pasquale Marconi, notevole del luogo, medico e influente uomo politico, al quale probabilmente si deve il prestito della cinepresa che avvia il sacerdote al cinema.

A più riprese Zanni, con l'aiuto e il coinvolgimento diretto degli abitanti del paese, come è testimoniato proprio da altre immagini girate in 16mm¹¹, costruisce una sala per il cinema e il teatro e una sala dedicata al cappellano ucciso, lem-mi. Sono lavori che completano il complesso di Casa Nostra. Anche in questo caso Zanni documenta con la cinepresa momenti fondativi per la comunità di cui è diventato, nel volgere di pochi anni, un saldo punto di riferimento. Le immagini, lungi da essere costruite come una cronaca dei lavori, rafforzano la sua posizione, cogliendo le macchine all'opera e gli sguardi di adulti e bambini, spettatori da un lato e attori dall'altro di un brulicare che dimostra l'eccitazione diffusa del momento. Emozione e adesione sono i tratti di un cinema che mira a coinvolgere e includere tutti, attraverso lo scambio di sguardi tra chi è dietro la cinepresa e chi è filmato.

V. LA COMUNITÀ: UNA FAMIGLIA ALLARGATA

Attraverso le fotografie e le "filmine", come sono chiamate a Felina le pellicole in formato ridotto, in Zanni si mette in atto un processo di trasmissione delle memorie che scaturisce nell'intima esigenza di creare un archivio personale, ma non solo. Soprattutto viene attivato un processo di partecipazione dei singoli individui all'interno di una famiglia allargata, da Casa Nostra alla parrocchia e al corpo sociale di Felina. In tal senso il dispositivo filmico di famiglia, sia in fase di ripresa che in fase di proiezione, svolge una funzione ben precisa: il film di famiglia come sequenza non ordinata di fotografie "animate", di immagini in movimento che si susseguono senza una logica stringente e in sostanza senza produrre una costruzione narrativa in senso compiuto, e che, nel momento della condivisione, durante la proiezione, stimolano il dialogo e la comunicazione dei soggetti che compongono la famiglia. D'altronde, già nel momento

¹⁰ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, colore, muto, senza data (ma seconda metà anni '60), n. inv. 41.

¹¹ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, bianco e nero, muto, senza data (ma del 1954), n. inv. 90.

delle riprese, colui che impugna la cinepresa attrae attorno a sé i componenti del gruppo. I film di famiglia sono realizzati per vivificare il senso di coesione del nucleo privato: non importa che siano fatti male, sconnessi o mossi, quello che conta è che concorrano a perpetuare il senso del gruppo e i legami affettivi. L'effetto del dispositivo, in ultima analisi, è il rafforzamento della comunicazione e dell'identità all'interno della famiglia¹².

Nell'*home movie* è tuttavia cruciale il punto di vista di chi ne è l'autore/produttore. Uno "sguardo situato" nel mondo che esprime la sua soggettività¹³. Tratti unici questi che è utile indagare, osservando le immagini e approfondendo il contesto di produzione per tracciare il quadro composito degli usi del cinema amatoriale, una mappatura dei tanti sguardi che si sono posati sul mondo. In tal senso il testo filmico zanniano è un esempio assai ricco di sfaccettature¹⁴.

Sono numerosissime le situazioni in cui Zanni si sposta davanti alla macchina da presa collocandosi al centro del gruppo o entrando in campo mentre la cinepresa è in azione. Ritorna costantemente, come tratto saliente del cinema di famiglia zanniano e della sua prossemica, il momento in cui il prete usa il proprio corpo, un corpo col passare degli anni sempre più ingombrante e di presenza scenica, fino a riempire l'inquadratura. Talvolta si limita a restare in posa, ma più di frequente anima la scena con un gesto, nel tentativo di attrarre lo sguardo su di lui. Azioni performative a uso e consumo della ripresa amatoriale. Per esempio, in una pellicola che mostra la mietitura del grano, Zanni si unisce ai contadini sollevando con le mani il forcone e non certo indossando l'abito del lavoro e improvvisandosi agricoltore per la durata della ripresa¹⁵: una sequenza che inevitabilmente richiama le mietiture di Mussolini nei cinegiornali Luce (*fig. 4*).

In un'altra pellicola Zanni, palesando la vocazione alla spettacolarizzazione che lo contraddistingue, ascende letteralmente al cielo aggrappandosi a un cavo sollevato da una gru, e senza controfigura, durante i lavori di restauro della chiesa parrocchiale (1978)¹⁶. Una sequenza che rappresenta bene la personalità di Zanni, tra lo sprezzo per il pericolo, l'intento di stupire e la consapevolezza dell'importanza della propria presenza scenica (*fig. 5*). Il "padre" sacerdote è dunque l'autore principale delle riprese ma certamente non il solo: conferman-

¹² Cfr. Odin, 1995. Il modello d'interpretazione teorico cui faccio riferimento definisce il fenomeno in linea generale, inquadrandolo nell'uso sociale, e all'interno di uno spazio di comunicazione.

¹³ Fondamentale sottolineare come elementi quali le tensioni del corpo del cineamatore, la prossimità del suo occhio con la cinepresa (dispositivo che la tecnologia ha reso miniaturizzato e che aderisce alla mano e al corpo), la vicinanza con la realtà contingente e quotidiana, e le pulsioni affettive confluiscono nel film prendendo la forma di tracce testuali di tipo soggettivo. Su questo cfr. Cati, 2009.

¹⁴ Evidentemente il caso di Zanni è da collocare in un ambito più ampio, ancora da definire: il rapporto dei sacerdoti con il cinema amatoriale nel dopoguerra. Qui mi limito a esaminare il caso in sé, per la mancanza sia di una ricerca approfondita sulle fonti archivistiche disponibili, che porterebbe altrove, sia di documentazione che veda le pratiche di Zanni più precisamente all'interno della sua azione pastorale. Interpretando questo caso come esempio di produzione di cinema amatoriale e familiare, seppure atipico, emerge l'originalità di Zanni, la cultura visuale che esprime e, indirettamente, la sua adesione a una visione del mondo in cui i media rivestono un ruolo centrale.

¹⁵ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, colore, muto, senza data (ma fine anni '70), n. inv. 81.

¹⁶ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, colore, muto, 1978, n. inv. 29.



Fig. 4 – Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, n. inv. 81.

Fig. 5 – Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, n. inv. 29.

do la natura del cinema di famiglia, sotto l'incitazione del prete, la cinepresa passa di mano in mano, ai suoi collaboratori e agli stessi bambini, alcuni dei quali più tardi diventeranno a loro volta cineamatori. Zanni è il "regista" di tante messe in scena elementari, ma è innanzitutto il grande produttore e ispiratore di un cinema spontaneo, artigianale, semplice, elementare, e allo stesso tempo pensato, non improvvisato, e del tutto coerente con lo spirito e l'azione innovatrice del prete. Perché Zanni nella sostanza è un innovatore, portatore di modernità e novità nel contesto in cui opera (tra le altre cose lancia attività imprenditoriali e produttive locali, come l'officina, il distributore di benzina e il forno del pane, per avviare al lavoro gli ex ospiti di Casa Nostra). Il cinema in formato ridotto è uno strumento di comunicazione che evidentemente lo affascina e di cui coglie appieno le caratteristiche. Per molti di coloro che l'hanno conosciuto, a partire dai bambini di Casa Nostra e dai felinesi, il cinema amatoriale di Zanni ha rappresentato un'iniziazione all'esperienza audiovisiva¹⁷. Soltanto successivamente essi conobbero il cinema proiettato nella sala fatta costruire dallo stesso Zanni. Del cinema della famiglia allargata, della comunità di Zanni, i "ritratti vivi", così li chiamava lui, sono album di fotografie in movimento: serie infinite di sguardi di bambini e adulti impressi su pellicola cinematografica¹⁸. Nel collezionarli, proseguendo così il febbrile accumulo archivistico, Zanni non è interessato a una tipologia, a una classe o un gruppo sociale (come invece è per il fotografo August Sander nel progetto *Uomini del ventesimo secolo*), ma vuole dare importanza e risalto al singolo individuo, alla personalità di ciascuno. Il ritratto filmato, che qui diventa seriale e assume caratteristiche eccezionali,

¹⁷ Testimonianze raccolte a Felina nel settembre 2009.

¹⁸ La pubblicistica spesso critica l'operato dei fotografi dilettanti che passano al cinema perché in gran parte incapaci di elaborare un "racconto cinematografico". Cfr. per esempio Triscoli, 1957: 103.



Fig. 6 – “Ritratti vivi” a Castellazzo. Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, n. inv. 1.

Fig. 7 – Uscita da scuola a Felina (primi anni '50). Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, n. inv. 90.

è un altro tratto tipico del film di famiglia e costituisce l'evoluzione del ritratto fotografico come superamento della fissità dell'immagine. A pensarci bene, queste prassi di Zanni non sono così distanti, e in fondo neppure nel tempo, da ciò che accadeva alle origini, quando i cineoperatori si recavano nei paesi, nelle cittadine o nei siti periferici e filmavano l'intera comunità per poi proiettare le immagini la sera stessa. Iniziando con i ritratti in 16mm e proseguendo l'esplorazione dell'archivio in senso cronologico, si dipana il catalogo degli incontri di una vita: i parenti e i contadini ritratti a Castellazzo, il luogo natale, uno dopo l'altro, in posa; i già citati bambini filmati sul monte Cusna; gli abitanti di Felina; e poi via via intere generazioni di felinesi, scolari, parrochiani e molte persone incontrate lungo il cammino (*fig. 6*). La primitività del cinema ritorna in altre pratiche che il film amatoriale mantiene vivissime. La cinepresa tenuta in mano o issata su un treppiede e collocata davanti a una chiesa, a una scuola, a una casa. Per filmare le occasioni di uscita, formali e informali, di un gruppo di persone. Scene preparate e talvolta ripetute, oppure totalmente spontanee, e motivo di stupore per coloro che non si aspettano di essere ripresi. Anche per questa tipologia di riprese si può parlare di caso ricorrente nell'archivio di Zanni. Un piccolo espediente per raccogliere ancora una volta immagini dal microcosmo di Felina e metterle a frutto, con una tecnica che ci riporta al gesto originario dei Lumière, all'inizio della parabola del cinema (*fig. 7*).

VI. GLI EVENTI RELIGIOSI

A prima vista potrebbe risultare curioso il fatto che cerimonie, riti ed eventi religiosi siano molto poco presenti nell'archivio filmico di un sacerdote. Quasi che dovesse essere esclusa dalla sfera sacra ogni ulteriore forma di rappresentazione. Inoltre, può darsi che Zanni ritenesse poco appropriato alle funzioni religiose il tono giocoso e scherzoso del cinema di famiglia. In definitiva, per lui

il cinema è un braccio armato al servizio di un'attività pastorale che come si è visto è declinata a tutto tondo, ma si tratta di uno strumento che opera su un altro terreno. Sporadiche sono infatti le riprese di Zanni nell'atto di dire messa, delle processioni o di altre occasioni religiose. L'eccezione più eclatante è costituita da un nucleo di pellicole dedicate alla visita pastorale del cardinale Sergio Pignedoli¹⁹, personalità ecclesiastica originaria di Felina, che sarà considerato papabile al Conclave del 1978. Il ritorno di Pignedoli merita riprese montate con successiva sonorizzazione (a differenza della maggior parte della produzione di Zanni), e che seguono una linea narrativa ben strutturata. Non a caso, il tono del commento, letto dallo stesso Zanni, risulta serio e istituzionale. Per una volta il nostro prete scompare dalla scena e il film prende la forma di un omaggio al cardinale, estremamente celebrativo, in cui si rievocano anche le sue origini e le vicende biografiche²⁰.

VII. LE MISSIONI

L'archivio di Zanni permette di leggere in filigrana le trasformazioni socioeconomiche di una provincia italiana periferica dove esse arrivano in ritardo, ma che a un certo punto cominciano a essere evidenti nelle immagini. L'archivio documenta allo stesso tempo l'attività missionaria di Zanni che prende corpo a partire dalla fine degli anni '70. Resa ormai meno emergenziale, infatti, la situazione a Felina, dove un certo benessere comincia a diffondersi, e appianate le questioni che richiedevano una presenza costante del sacerdote sul posto, Zanni decide di dedicarsi alle missioni in lontani Paesi, in Africa, dove si reca a trovare il fratello Leone, e in India, dove Zanni ha alcuni contatti. Per non abbandonare i bambini di Casa Nostra e la comunità felinese e far sentire la sua presenza da lontano, sperimenta una corrispondenza attraverso il cinema precorrendo forme di comunicazione che si affermeranno successivamente. Gira delle pellicole nelle zone visitate, che manda al laboratorio di sviluppo e da lì le fa spedire a Felina. Contemporaneamente, scrive le lettere di resoconto che poi i suoi collaboratori leggono durante la proiezione del film ai bambini e ai parrocchiani. Grazie a queste videolettere *ante litteram*, Zanni può rimanere virtualmente in contatto con la sua famiglia allargata. In India filma le cerimonie religiose, ma anche la vita nelle strade, i funerali. E trova anche l'occasione di mettere in scena se stesso per provocare le risate a Felina²¹. Tra il 1969 e il 1977 Zanni si dedica alla causa dei lebbrosi. Nei suoi viaggi documenta con la cinepresa le condizioni di vita in cui sono costretti a vivere, gli effetti della malattia, e i tentativi fatti con le suore di vaccinare la popolazione locale. Analogamente a quanto era accaduto per il progetto Casa Nostra, queste immagini sono un appello a coloro che posso-

¹⁹ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, colore, sonoro, 1978, nn. inv. 83, 86, 88.

²⁰ Non è nota precisamente la destinazione delle pellicole dedicate a Pignedoli. Nonostante i toni così celebrativi e ufficiali, e una messa in forma cinematografica che si distacca dal resto della produzione zanniana, è difficile supporre una diffusione più ampia, oltre la solita cerchia locale. La visita del cardinale è l'occasione per un omaggio alla sua figura e per produrre documentazione a futura memoria di un momento solenne per Felina. Tuttavia non si può neppure escludere che Zanni abbia pensato queste immagini anche per i contesti ecclesiastici più formali.

²¹ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, colore, sonoro, 1969-1978, nn. inv. 31, 35, 38, 45, 46, 58, 60, 61, 74, 76: pellicole relative alle missioni.



Fig. 8 – Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, 16mm, n. inv. 80.

no aiutarlo nel reperire i fondi per il suo nuovo progetto: l'edificazione di un ospedale-lebbrosario. Zanni anche questa volta riesce nel suo intento. Il Vimala Dermatological Centre, di cui è documentata la costruzione nelle pellicole e nelle fotografie, viene inaugurato nel 1977 (fig. 8). Di ritorno dalle missioni, Zanni sente l'esigenza di avvicinare i bambini alla realtà delle sue missioni e per questa ragione li fa prendere parte a una rappresentazione di un villaggio africano, ricostruito nei pressi di Casa Nostra, che lui stesso filma²².

VIII. IL CENTRO SIMBOLICO DEL PAESE

Felina, 1973. Un altro film sonoro in qualche misura rappresenta la chiusura del cerchio dell'azione zanniana a Felina, segnata dal tentativo di prendere il sopravvento sulla frammentazione geografica e sociale verso un centro simbolico riconoscibile dall'intera comunità. Il punto di arrivo è anche la distensione nei rapporti, spesso difficili nei decenni precedenti, tra parrocchia e amministrazione comunale. L'intuizione, come sempre, è di Zanni, ma il progetto è condiviso con il sindaco del paese (l'evento è collegato alla nomina a cardinale di Pignedoli). Nell'intento di riunire in modo più saldo una comunità montana territorialmente dispersa, prete e sindaco, attraverso una risoluzione concreta delle precedenti diatribe, decidono di comune accordo di spostare le campane dal campanile della chiesa parrocchiale, situate su un versante del colle di Felina e quindi difficilmente udibili dai borghi del versante opposto, alla sommità della torre del Salame, la già citata emergenza paesaggistica identitaria del territorio e della comunità²³. Per operare questo trasferimento, come viene mostrato nel film²⁴, Zanni si serve di mezzi tecnologici avanzati, facendo stendere dei cavi sotterranei in grado di consentire il controllo delle campane, che saranno da quel momento in poi azionate premendo un bottone dalla parrocchia sottostante (fig. 9). Ancora una volta, gli abitanti del paese collaborano attivamente alla realizzazione del progetto, che vede all'opera, fianco a fianco, chiesa e municipio, nei personaggi di Don Camillo e Peppone. È la stessa voce di Zanni a riferirsi ai due personaggi guareschiani nel commento sonoro che accompagna le immagini. Il tono è ironico, ma il riferimento letterario e cinematografico

²² ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, colore, muto, senza data (ma fine anni '60), n. inv. 25.

²³ Il Salame di Felina come centro simbolico richiama il famoso caso del Campanile di Marcellinara di cui parla l'antropologo Ernesto de Martino: un centro spaziale che per gli abitanti diventa il centro del (loro) mondo (cfr. de Martino, 1977). La sua scomparsa alla vista crea un senso di forte spaesamento. Zanni, anche in questo caso, dimostra di muoversi bene tra la costruzione dell'immaginario e la rappresentazione simbolica di un luogo.

²⁴ ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, colore, muto, 1973, n. inv. 85.



Fig. 9 – Fotogrammi tratti da ANFF, Fondo Don Artemio Zanni, Super8, n. inv. 85.

è quanto mai preciso. E a distanza di tempo gli stessi miti si alimentano a vicenda. Figure come quella di Zanni, negli anni del dopoguerra caratterizzati dalla fortissima contrapposizione politica, ispirarono Guareschi, ma poi è Zanni stesso a identificarsi nel personaggio, ispirarsi a lui, ed esserne influenzato tanto da citarlo in quel lungo percorso durante il quale ha plasmato un'identità pubblica per molti versi legata alla sua propria immagine riprodotta nei media amatoriali e con una forte vocazione alla comunicazione audiovisiva.

IX. L'EREDITÀ

Felina, 31 luglio 2009, sera. Fuori dalla chiesa parrocchiale del paese è allestito uno schermo. Zanni è sepolto da quasi vent'anni nel cimitero poco distante. Casa Nostra è stata chiusa in seguito alla sua morte. Dopo tanto tempo, un rito si compie, rinnovato e "rimediato" in digitale: le filmine zanniane saranno proiettate di nuovo. La notizia si è diffusa nei dintorni, nelle vallate, a macchia d'olio, e la comunità accorre e si riunisce ancora davanti allo schermo: ci sono gli ex bambini di Casa Nostra, alcuni anziani, altri di mezza età, ci sono i parrochiani, ci sono i familiari, ci sono gli amici rimasti di un tempo. Centinaia di persone, molte delle quali non si vedevano da anni. Qualcuno dice che questo è l'ennesimo miracolo di don Zanni, altri sostengono che lui più che altro provocasse la Provvidenza, quando lanciava idee, iniziative e progetti a cui inizialmente nessuno credeva. I film del prete per quasi quattro decenni del secolo scorso hanno riunito una comunità davanti a uno schermo, perpetuando quel senso di appartenenza, quel sentirsi parte di una rappresentazione di vita che il film di famiglia rende evidente fotogramma dopo fotogramma. In questi film si è condensata l'immagine, sapientemente costruita, del prete, del paese e dei suoi abitanti come corpo unico. A distanza, lontano dalle intenzioni delle origini, le pellicole di Zanni svolgono un'altra funzione, che lui stesso aveva previsto con la creazione dell'archivio, preservando e lasciando in eredità il patrimonio raccolto: la trasmissione di una memoria registrata individuale e collettiva. Questa memoria audiovisiva ora rianima la comunità, rimette in moto meccanismi sopiti, suscita consapevolezza rispetto alle proprie origini, genera idee e nuovi progetti. Tanto che alcuni poi si riuniranno per strappare al sicuro destino di definitiva decadenza i locali di Casa Nostra, restaurarli e attualizzare la sua funzione sociale di sostegno ai bisognosi. Senza spingermi a prendere in esame l'impatto più a lungo termine della restituzione del patrimonio delle immagini zanniane alla sua comunità²⁵,

²⁵ Percorso compiuto anche grazie a un DVD prodotto ed edito da Home Movies, che contiene un documentario e selezioni d'archivio. Cfr. ANFF, 2014.

mi fermerò su quel piccolo evento di Felina, che ha visto lo stupore della popolazione di fronte alle immagini cinematografiche lasciate dal suo parroco. Un dialogo con lui, solo interrotto, che riprende attraverso le immagini in movimento. Il vociare delle persone, stimulate dalla visione, l'emozione di riconoscersi e di ritrovare chi non si vede da molto tempo, e soprattutto i racconti e le narrazioni che sgorgano a fiotti da quelle sequenze mute e troppo a lungo ammutolite. Basta accendere il proiettore, i tempi sono cambiati, ora siamo in ambiente digitale, sono mutati i media, ma quel dispositivo ormai antico funziona più o meno allo stesso modo. Zanni aveva perfettamente compreso i meccanismi del cinema amatoriale, intuendo la forza espressiva dell'immagine in movimento, comprendendone la capacità di registrare il reale così come si presenta e coltivando allo stesso tempo l'opportunità di mettersi in scena. Il prete con la macchina da presa ha declinato il cinema (di famiglia) a modo suo per costruire la propria immagine, che ancora resiste e può perpetuarsi nella memoria della comunità.

**Tavola
delle sigle**

ANFF: Archivio Nazionale del Film di Famiglia

**Riferimenti
bibliografici**

ANFF

2014, *Il prete con la macchina da presa. Don Zanni e il cinema di Casa Nostra*, Home Movies, Bologna.

Cati, Alice

2009, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano.

de Martino, Ernesto

1977, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino.

Giovanelli, Giuseppe

2014, *Don Artemio Zanni, un prete senza confini*, Fondazione Don Artemio Zanni, Felina.

Hobsbawm, Eric J.

1994, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Pantheon Books-Random House, New York; trad. it. *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano 1995.

Minella, Angiola; Gallico Spano, Nadia; Terranova, Ferdinando

1980, *Cari bambini, vi aspettiamo con gioia... Il movimento di solidarietà popolare per la salvezza dell'infanzia negli anni del dopoguerra*, Teti, Milano.

Odin, Roger

1995, *Le film de famille dans l'institution familiale*, in Roger Odin (a cura di), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, Paris 1995.

Simoni, Paolo

2016, *Il cinema in casa tua. La produzione di immagini amatoriali domestiche*, «Cinema e Storia», vol. 1, n. 1.

Triscoli, Claudio

1957, *La libertà del cinedilettante*, «Rivista del Cinematografo», a. XXX, n. 3, marzo.

Vitali, Stefano

2007, *Memorie, genealogie, identità*, in Linda Giuva, Stefano Vitali, Isabella Zanni Rosiello (a cura di), *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

Zanni, Artemio

1974, *Racconti veri*, Tecnograf, Reggio Emilia.

TELETRASMISSIONE DELLA MESSA. NASCITA DI UN GENERE TELEVISIVO TRA SPERANZE, ATTESE E PREOCCUPAZIONI DEL CENTRO CATTOLICO TELEVISIVO E DELLA DIOCESI DI MILANO

Federico Ruozzi

La liturgia eucaristica della domenica è uno dei programmi più duraturi della televisione pubblica italiana. Nuova documentazione rinvenuta in archivi sia pubblici sia privati sta dando voce ai professionisti e manager della RAI che lavorarono alla realizzazione del programma. Questi documenti gettano luce inoltre sull'intervento diretto delle autorità ecclesiastiche nell'evitare la nascita di una forma di "litur-tainment". L'articolo dunque intende ricostruire la storia della trasmissione della messa della domenica negli anni Cinquanta, prendendo in considerazione il dibattito intra-ecclesiastico, la sua natura eterogenea (liturgica, pastorale, teologica, televisiva e comunicativa) e illustrando il coinvolgimento e il ruolo del mondo cattolico nella nascita della televisione italiana.

The Sunday Mass is one of the most enduring programmes of RAI, the Italian public broadcaster. New documentation recently found in both institutional and private archives gives voice to the practitioners and managers who worked for the programme. These documents shed light on the direct intervention of the ecclesiastical authorities in avoiding the emergence of a sort of "litur-tainment". Therefore, the article aims to reconstruct the history of the Sunday Mass broadcasting in the 1950s, taking into account the intra-ecclesial debate and its multifaceted aspects (liturgical, pastoral, theological and more specifically about TV and communication). As such, the essay illustrates the involvement of the Catholic world to the birth of the Italian public television.

Sono stati usati vari appellativi per definire questo oggetto, come ha sottolineato Franco Lever qualche anno fa: messa in TV, messa alla TV, messa teletrasmessa, messa televisiva, trasmissione televisiva della messa¹. Al di là delle questioni terminologiche, dei lemmi o categorie create *ad hoc* per dizionari ed enciclopedie, il tema si rivela estremamente interessante perché è uno di quelli che possono essere studiati in una prospettiva realmente interdisciplinare². Negli ultimi decenni si sono infatti accostati all'argomento storici della televisione, semiotici

¹Lever, 2017.

²Già Ruggero Eugeni lamentava il fatto che gli studi condotti soffrissero di una incomunicabilità delle diverse discipline, senza interscambi che permettessero un fecondo avanzamento sulla questione, uno scarso dialogo, ad esempio, tra teologia sacramentaria e ambito massmediologico. Cfr. Eugeni, 2000: 47.

e massmediologi³, nonché storici della chiesa, teologi e liturgisti. È stato analizzato da una prospettiva prettamente liturgica, come prevedibile, ma anche da quella pastorale e teologica. In questa sede, dunque, si proverà a tessere insieme i fili dei diversi gomitoli, rappresentati dalle persone, dai centri, dagli attori e dai luoghi che giocarono un ruolo essenziale in anni in cui la televisione italiana si stava “inventando”, provando a diventare adulta. Le fonti emerse grazie al progetto PRIN 2012 *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70* permettono infatti di definire e marcare meglio i contorni di quel paesaggio rimasto per decenni su tinte piuttosto acquerellate, e precisare così le dinamiche, gli obiettivi, le speranze riposte nella teletrasmissione della messa sull'allora unico canale della televisione italiana, pubblica e di Stato, fattore non trascurabile.

L'ultima precisazione metodologica riguarda la periodizzazione: si è preso come *terminus a quo* il 1949, l'anno che prepara l'Anno Santo del 1950 indetto da Pio XII con la bolla *Lubilaeum Maximum*, durante il quale prese il via la sperimentazione in Vaticano di un impianto televisivo regalato dall'episcopato francese. Esso trasmise, sebbene per pochi privilegiati possessori di un apparecchio, le prime “cerimonie televisive” dall'interno delle mura leonine. Come *terminus ad quem*, invece, si è scelto il 1957, l'anno dell'enciclica di Pio XII *Miranda prorsus*, con cui si istituzionalizza l'impegno delle forze cattoliche verso la televisione. A proposito della teletrasmissione della messa, in essa si affermava:

Siamo a conoscenza dell'interesse con cui un vasto pubblico segue le trasmissioni cattoliche alla televisione. È ovvio che la partecipazione per televisione alla Santa Messa – come qualche anno fa abbiamo detto in merito alla radio – non è la stessa cosa che l'assistenza fisica al Divin Sacrificio, richiesta per soddisfare al precetto festivo. Tuttavia i copiosi frutti che provengono per l'incremento della fede e la santificazione delle anime dalle trasmissioni televisive delle cerimonie liturgiche per quanti non vi potrebbero partecipare, ci inducono ad incoraggiare queste trasmissioni. Sarà ufficio dei Vescovi di ciascun paese giudicare circa l'opportunità delle varie trasmissioni religiose e di affidarne l'attuazione al competente Ufficio nazionale, il quale, come nei precedenti settori, svolgerà una conveniente opera d'informazione, di educazione, di coordinamento e di vigilanza sulla moralità dei programmi.⁴

Oltre al caso specifico, una ricostruzione storica della celebrazione eucaristica inserita all'interno del palinsesto italiano, specialmente per gli anni delle origini della RAI-TV, offre un punto di osservazione particolare su una realtà decisamente più ampia. Tale angolo prospettico permette infatti di comprendere meglio la cornice in cui questo vero e proprio genere si colloca, ovvero il rapporto tra mondo cattolico e piccolo schermo, in Italia. È ormai assodato, infatti, che la televisione italiana fu «il motore della politica culturale dei cattolici»⁵, ma è anche vero che

³ Cfr. ad esempio AA.VV., 1997 (dove è possibile trovare anche una bibliografia piuttosto aggiornata a cura di Franco Lever, pp. 121-144) e AA.VV., 2000. Cfr. anche il classico Mosso, 1974.

⁴ Pio XII, 1957.

⁵ Su questo, Gennarini, 1985: 121 e Cazzullo, 1997, in part. il capitolo *A scuola di TV*; si vedano anche Chiarenza, 1978; Monteleone, 1980; Vecchio, 2002; Grasso, 2004; Ruozi, 2011; Guazzaloca, 2012; Scaglioni, 2013; Fanchi, 2015.

su tale affermazione, corretta, cominciano ad affiorare crepe, dovute al naturale trascorrere del tempo e all'emergere di nuove fonti, che permettono di precisare meglio le posizioni, i ritardi e le spinte in avanti, di far emergere le contraddizioni e i contrasti che in questo campo si giocarono.

I. PRASSI E MAGISTERO, MAGISTERO E PRASSI

La trasmissione della messa domenicale, assieme ai servizi giornalistici, è tra i programmi più longevi del servizio pubblico radiotelevisivo. Quando presero il via le trasmissioni ufficiali della televisione, il 3 gennaio 1954, la messa aveva già un "suo" posto all'interno del palinsesto RAI, continuando nel solco di una tradizione ormai decennale tracciato dalla radio. Furono infatti gli anni Trenta che videro l'entrata dei microfoni delle radio nelle chiese un po' in tutti i Paesi europei. Stando a varie fonti, la prima messa in Italia – prendendo con la consueta cautela queste date, a fronte della precarietà dei documenti a disposizione – fu infatti trasmessa per radio domenica 1 novembre 1931, alle ore 10; nemmeno lo scoppio della guerra e il difficile biennio 1943-1945 fermarono questo servizio fornito dalla RAI, che dal 1946 venne realizzato in collegamento con Radio Vaticana⁶. Per la trasmissione della messa di mezzanotte del 24 dicembre bisognò invece aspettare qualche anno, precisamente il 1942. Pio XII celebrò la funzione della vigilia di Natale nella cappella Matilde, alla presenza del corpo diplomatico, come annunciato dal quotidiano della Santa Sede, sottolineandone l'eccezionalità: «La S. Messa che il Supremo Pastore celebrerà nella Notte di Natale, verrà trasmessa in via del tutto eccezionale, dalla Stazione Radio Vaticana (su onda di m. 50,26 e di m. 25,5) e ritrasmessa dalle Stazioni EIAR»⁷. Per quanto riguarda la televisione, invece, la trasmissione della messa anticipò di fatto l'ufficialità del 3 gennaio 1954, perché i dirigenti RAI, anche a fronte di pressioni ecclesiastiche e per la lungimiranza di quelli che sarebbero poi stati i protagonisti della programmazione religiosa di quegli anni, decisero di riprendere la celebrazione domenicale già nella fase di sperimentazione delle trasmissioni televisive. Vale la pena di ricordare quella officiata dal cardinale Ildefonso Schuster nel Duomo di Milano domenica 1 novembre 1953, alle ore 11⁸, presenza confermata nonostante la brutta caduta del giorno prima, come riportarono le cronache dei giornali⁹. Pur avendo una sua precisa collocazione, in quella storica domenica del 3 gennaio 1954 la celebrazione eucaristica non trovò spazio nel palinsesto della giornata, sostituita dalla diretta delle inaugurazioni dei nuovi impianti RAI e dalle cerimonie di benedizione delle apparecchiature da parte dei vescovi delle diocesi in cui erano installate. Fu dalla seconda domenica televisiva, invece, che alle ore 11 la messa si inserì nella programmazione e in quella fascia oraria, diventando così assieme al telegiornale il genere, se mi si consente la forzatura, più stabile della storia della televisione italiana. Nel 1953, anno sperimentale, la RAI mandò in onda dieci messe e la diretta dell'apertura solenne dell'Anno Mariano, alla presenza del pontefice Pio XII, nella basilica di Santa Maria Maggiore; i numeri si

⁶ Sul ruolo di Radio Vaticana come strumento di apostolato e di propaganda durante la Seconda guerra mondiale, cfr. Perin, 2017.

⁷ [s.n.], 1942.

⁸ Come confermato anche dalla rubrica *Oggi alla radio*, [s.n.], 1953. La trasmissione della messa era seguita alle 11,45 dalla rubrica religiosa *L'imitazione di Cristo*.

⁹ [s.n.], 1953b; [s.n.], 1953c.

assestarono invece nel 1954 per rimanere infatti invariati fino a oggi: 52 messe per le 52 domeniche dell'anno, a cui si aggiungevano le cerimonie vaticane trasmesse in diretta nel circuito dell'eurovisione, inaugurata proprio in quel giugno (come ad esempio la consacrazione ad arcivescovo di monsignor Montini) e una media settimanale di 30 ore di trasmissioni religiose per 11 mesi¹⁰.

Il palinsesto della domenica televisiva cominciava così a definire la propria fisionomia, che sarebbe rimasta intatta fino a oggi¹¹: messa teletrasmessa, anticipata o seguita da una rubrica religiosa, cui poi si aggiunse un altro appuntamento diventato anch'esso tradizione e un genere, ovvero l'*Angelus*. Iniziato con Pio XII, su suggerimento di Luigi Gedda – stando alle sue memorie¹² – e consolidato da Giovanni XXIII, fu reso nel tempo un vero e proprio *cult* dalla ripresa televisiva. Sebbene abbiano costituito una consuetudine ininterrotta, la ripresa e la trasmissione di immagini e di suoni relativi a una celebrazione liturgica hanno posto e continuano a porre non poche preoccupazioni (liturgiche e tecniche)¹³, alcune delle quali volte a indagare la stessa legittimità e i limiti di tale relazione. Tali problemi affiorano – come è comprensibile – in tutti i documenti che affrontano il tema, direttamente o indirettamente: dalla costituzione sulla liturgia del Vaticano II *Sacrosanctum Concilium* (SC 20) nel 1963 all'istruzione della Congregazione dei riti sul culto del mistero eucaristico nel 1967, *Eucharisticum Mysterium* (EM 22), fino alla istruzione pastorale del 1971 *Communio et Progressio*, per restare nei primi decenni¹⁴.

Tra le apprensioni che si presentarono fin da subito furono quelle di ordine teologico-pastorale, che più mettevano in dubbio la legittimità di questo servizio. Celebri furono infatti le ferme opposizioni di importanti teologi, come Karl Rahner, Johann Baptist Metz o Romano Guardini¹⁵. Non a caso in Germania la messa in televisione non riscosse particolare successo, come invece in altri Paesi. I teologi, richiamandosi a una tradizione ecclesiale antica, la *disciplina arcani*, negavano la possibilità della ripresa televisiva del momento eucaristico perché rendeva accessibile e visibile a tutti qualcosa che invece apparteneva al nucleo più intimo del religioso. Basti pensare che don Lorenzo Milani vinse le sue ritrosie anti-televisive e anti-cinematografiche e accettò le pressanti richieste del

¹⁰ Con le 16 ore del mese di agosto, si arrivava a una media annuale di 28 ore di programmazione religiosa al mese (dati *Annuario RAI*, 1954-1955).

¹¹ Sul palinsesto della televisione italiana, è d'obbligo Barra, 2015.

¹² Gedda, 1998: 73.

¹³ Già nell'istruzione pastorale del 1971 *Communio et progressio*, al §III dedicato all'*Iniziativa e impegno dei cattolici riguardo ai singoli strumenti*, nel paragrafo su *Le trasmissioni radiofoniche e televisive*, n. 151 si legge: «Un particolare rilievo spetta alle trasmissioni della Messa e di altre celebrazioni liturgiche; esse devono essere preparate con la massima diligenza sia dal punto di vista liturgico sia dal punto di vista tecnico. Bisogna anche tenere conto delle varie posizioni spirituali di coloro che si trovano nella zona di irradiazione delle trasmissioni e quando queste si fanno in collegamento internazionale si dovrà usare particolare riguardo alle concezioni e usanze religiose dei diversi paesi. La frequenza e la lunghezza di queste trasmissioni dovranno essere regolate anche in base alle motivate esigenze di quelli che le seguono». Per il dibattito sulle riviste, cfr. Roguet, 1954; Pichard, 1955; Van Den Heuvel, 1961 e 1969.

¹⁴ Indicazioni poi riprese tutte nelle *Norme per la trasmissione televisiva della messa*, il documento dell'episcopato italiano del 14 giugno 1973 (CEI, 1973-1979: 114-119, in part. p. 115).

¹⁵ Rahner, 1953: 173-183.

regista Angelo D'Alessandro di poter riprendere la vita della sua scuola, «sacra come l'ottavo sacramento»¹⁶, ma non ammise “quell'occhio indiscreto” durante la celebrazione dell'eucarestia: come un attore, mise così in scena una finta messa, provando e riprovando le varie scene, dalla liturgia della Parola all'offeritorio, tutto in modo *fictional, ad usum* delle cineprese¹⁷.

Tuttavia, la prassi ha sempre avuto la meglio sulle difficoltà poste in ambito teologico e liturgico. La messa, come le partite di calcio, non poteva non essere trasmessa in Italia, attraverso la radio e poi la televisione. I problemi che sorsero, come si vedrà, venivano risolti di volta in volta.

Il 23 dicembre del 1926, ad esempio, l'arcivescovo di Praga, František Kordač, aveva posto un quesito al S. Uffizio proprio sulla liceità di assistere all'eucarestia per mezzo della radio, a fronte di un'abitudine che si stava consolidando («an sit licitum totam Missam solemnem per machinam Radio excipere et divulgare»), al quale la Sacra Congregazione rispose: «Non expedire»¹⁸.

L'11 marzo 1928 era così pubblicata sull'«Osservatore Romano» una precisazione:

Un giornale d'oltreoceano pubblica che, secondo un telegramma proveniente da Salamanca, il Santo Padre avrebbe concesso ai cattolici residenti nella zona soggetta al governo di Barcellona il privilegio di “ascoltare validamente” la S. Messa celebrata e radio trasmessa nella sede della *Radio Nacional* di Salamanca. Ora è bene chiarire che il Santo Padre si è limitato a concedere la celebrazione della S. Messa in un apposito locale adibito esclusivamente a cappella nella Sede della *Radio Nacional* di Salamanca, perché si possa farne la radiotrasmissione a conforto e a vantaggio spirituale di molti fedeli che, nelle dolorose attuali circostanze, non possono frequentare la Chiesa.¹⁹

E si precisava l'urgenza di un chiarimento:

Ma, causa della confusione che continua a dominare in questa materia, ci sembra opportuno ripetere che tali trasmissioni non hanno nulla a che fare con la soddisfazione del precetto festivo. Chi non è in grado, per qualsiasi grave ragione, di assistere nel modo ordinario alla celebrazione della Santa Messa festiva, è dispensato dall'osservanza del precetto, e se ascolterà la radiotrasmissione ne potrà essere certamente edificato, senza per questo adempiere il precetto, che non può in questo modo essere soddisfatto. Ne segue che, senza gravi ragioni di dispensa, si è obbligati ad assistere alla Santa Messa festiva nei modi ordinari, e non si è assolutamente scusati da nessuna radioaudizione.²⁰

Il Sant'Uffizio ritornava così dopo pochi mesi sulla questione, sempre sollecitato da una missiva di Kordač, precisando:

¹⁶ Milani, 2017: 226.

¹⁷ Ora quelle sequenze restaurate si trovano nel documentario *Barbiana '65. La lezione di don Milani*, di Alessandro G.A. D'Alessandro, prodotto da Felix Film, in coproduzione con Istituto Luce Cinecittà.

¹⁸ I documenti sono conservati presso l'archivio della Congregazione per la dottrina della fede e sono stati pubblicati in Mosso, 1974: 20.

¹⁹ [s.n.], 1928.

²⁰ [s.n.], 1928.

Se altre chiese cattoliche dell'universo si sono permesse di diffondere, con l'aiuto della radio, i canti liturgici della Messa, il Santo Ufficio ci tiene a dichiarare che si tratta di un abuso, che è stato praticato senza il suo consenso.²¹

Una ventina di anni dopo, sebbene con qualche precisazione, la trasmissione della messa per radio era invece benedetta direttamente da Pio XII, che ne coglieva i vantaggi. In un discorso del 5 maggio 1950 ai delegati di 52 nazioni della conferenza internazionale di radiodiffusione ad alte frequenze affermava:

È vero, ascoltare la messa per radio non è la stessa cosa che assistere personalmente al divin sacrificio. La radio non sostituisce completamente il contatto personale. Ma, quale risorsa non rappresenta per il capo supremo della Chiesa e per gli altri pastori d'anime, ai quali essa permette di parlare direttamente ai loro figli e figlie spirituali, di pregare insieme con essi!²²

L'anno prima, il 17 aprile 1949, Pio XII in una delle sue prime apparizioni sugli schermi televisivi, grazie alla mediazione di Raymond Pichard, si rivolse ai telespettatori francesi facendo riferimento alla prima messa trasmessa in Francia. Era certamente un ulteriore segnale dello sdoganamento di un genere televisivo:

Nel Natale passato grazie alla televisione, in un raggio ancora limitato, è stato possibile a numerosi fedeli, trattenuti in casa per malattia e dal dovere, ascoltare e vedere la messa di mezzanotte celebrata dal loro venerato cardinale in Notre Dame di Parigi: e fu per essi gioia grande e beneficio immenso. Che sarà quando tutto il mondo potrà contemplare, nello stesso momento in cui avverranno, le manifestazioni della vita cattolica? È stato detto al mondo che la religione era al tramonto; e invece, per mezzo di questa ultima meraviglia, il mondo vedrà grandiosi trionfi dell'eucarestia e di Maria. Gli è stato detto che il papato era morto, o moribondo; ed invece esso vedrà la folla straripare dalla immensa piazza San Pietro per ricevere la benedizione del papa e per ascoltare la sua parola.²³

I primi divieti degli anni Venti sulla trasmissione dei canti liturgici della messa attraverso la radio, la «paura» e l'«imbarazzo»²⁴ dei teologi si trasformarono in seguito in autorizzazioni vaticane alla trasmissione radiofonica e poi televisiva dell'intera funzione – sempre rigorosamente in diretta – inquadrata come servizio offerto per coloro i quali avevano impedimenti gravi nell'osservare il precetto (infermi e ammalati in particolare), come ribadito ancora dal *Direttorio sulle comunicazioni sociali nella missione della chiesa* del 2004. Se dunque, al di là delle ritrosie da parte dei teologi, la messa in televisione aveva ormai guadagnato una sua legittimità e un suo spazio, non solo all'interno del palinsesto, ma tra gli stessi fedeli, il problema però della forma da dare alla partecipazione della messa televisiva rimaneva e sarebbe rimasto per un po', se costantemente affiorava la necessità di un pronunciamento da parte dell'autorità ecclesiastica, più volte ribadito. Il «Cor-

²¹ Mosso, 1974: 460; Baragli, 1973: 459-460.

²² Pio XII, 1950-1951: 53-55.

²³ Pio XII, 1949-1950: 43 (traduzione in italiano pubblicata in Mosso, 1974: 49).

²⁴ Cfr. la voce *Mass Media e Liturgia* di Cibien, 2001: 1142.

riere della Sera» dell'8 gennaio 1954, a cinque giorni dall'inizio delle trasmissioni ufficiali della RAI-TV, pubblicava infatti un breve trafiletto dal titolo eloquente *Non valida la Messa ascoltata per televisione*, nel quale si riportavano anche i canoni del *Codex iuris canonici*²⁵. Si informavano i lettori che:

Le superiori autorità ecclesiastiche in risposta al quesito ad esse fatto, hanno dichiarato che, quantunque sia cosa lodevole seguire la celebrazione della Messa per televisione, con ciò non si soddisfa al precetto di ascoltare la Messa nei giorni festivi a norma dei canoni 1248 e 1249 del Codice di diritto canonico.

Pur nella chiarezza della posizione della Chiesa su questa questione, la domanda diventò un vero tormentone, soprattutto nelle rubriche dei lettori. Il 31 gennaio 1954 il quesito veniva rivolto direttamente alla redazione del settimanale «Famiglia Cristiana» («È valido o meno seguire la Santa Messa alla televisione?») ²⁶ e tre anni più tardi fu lo stesso Pio XII che in un chiaro inciso sgombrò il terreno da eventuali dubbi: «i copiosi frutti che provengono per l'incremento della fede e la santificazione delle anime nelle trasmissioni televisive delle cerimonie liturgiche, per quanti non vi potrebbero partecipare, ci inducono a incoraggiare queste trasmissioni»²⁷. Tuttavia, ancora nel 1959 e nel 1963 il rotocalco cattolico dovette precisare, sollecitato dalle continue lettere dei lettori, che «seguire la messa in televisione non è valido»²⁸. Sono solo pochi esempi, tra i tanti che se ne potrebbero citare, che mostrano come il genere televisivo pose questioni che andavano oltre la critica televisiva del «Radiocorriere».

Dopo una collaborazione con l'Ente dello Spettacolo e con i relativi Centri cattolici, la RAI stipulò una convenzione direttamente con la Conferenza episcopale italiana, chiamando in causa l'Ufficio delle Comunicazioni sociali che pubblicò nel 1973 le *Norme per la trasmissione televisiva della messa*. La RAI metteva così a disposizione i mezzi e il personale, mentre ricadevano sotto la responsabilità della CEI l'organizzazione e la regia, ossia la gestione della comunicazione liturgica e di quella mediale, da sempre elementi cardine del dibattito teologico su «messa e televisione». Negli ultimi anni, per migliorare il servizio offerto dopo anni di piatta indifferenza, si è invece cominciato a riflettere in modo più consapevole e competente sui due linguaggi coinvolti, quello liturgico e quello televisivo, e dunque sul processo di detestualizzazione e ritestualizzazione che subisce l'evento liturgico, con attenzione particolare alle trasformazioni avvenute nei linguaggi del medium stesso. L'affermarsi in Italia delle televisioni commerciali non ha solo prodotto la rottura del regime di monopolio televisivo pubblico, ma ha segnato anche la perdita da parte della RAI dell'esclusiva sulla teletrasmissione della messa. Dal 15 settembre 1996 Rete 4 ha infatti iniziato a offrire ai propri telespettatori questo servizio domenicale mattutino, trasformandolo «in strumento di competizione dentro la logica commerciale del sistema»²⁹, servizio poi offerto anche dalla stessa emittente di proprietà della CEI, ora TV2000.

²⁵ [s.n.], 1954a. Ringrazio Luca Barra per questa segnalazione.

²⁶ [s.n.], 1954b.

²⁷ [s.n.], 1957.

²⁸ [s.n.], 1959; [s.n.], 1963. Per un'analisi puntuale della rubrica dei lettori di «Famiglia Cristiana», cfr. Garofalo, 2016.

²⁹ CEI, 2007: 12.

II. LA MESSA TELETRASMESSA, LA TELEVISIONE E IL VARIEGATO MONDO CATTOLICO

Come si diceva, approfondire la storia della teletrasmissione della messa in Italia significa cercare di capire qualcosa in più sul ruolo che i cattolici e le autorità ecclesiastiche giocarono nella fase in cui la televisione si stava facendo; significa affrontare quello che allora era un nervo scoperto, ovvero i rapporti tra Roma e le diocesi italiane sede dei centri di produzione televisiva (quindi, oltre a Roma, Milano, Torino e più tardi Napoli), e dunque le relazioni, ad esempio, tra il romano istituendo Centro cattolico televisivo in seno all'Azione cattolica e l'Ufficio cattolico televisivo della diocesi ambrosiana e i gesuiti del Centro San Fedele, che mostravano grande «disinvoltura» nella tematica televisiva³⁰. Significa tenere ben presente sia il particolare, ovvero le microstorie che caratterizzano e diversificano la ricezione dell'arrivo delle televisioni nelle varie città e diocesi, sia il generale, con un occhio di riguardo su cosa succedeva al di fuori dei confini italiani, in quei Paesi dove la televisione era già arrivata e la messa già teletrasmessa, come in Francia o negli Stati Uniti (1948). I dirigenti RAI dalla metà degli anni Cinquanta si recavano infatti negli Stati Uniti in visita agli studi televisivi, per confrontarsi con i vari imprenditori sulla programmazione e produzione, per misurarsi con le esperienze d'oltreoceano, dove peraltro l'episcopato cattolico già si muoveva in modo piuttosto autonomo e senza timore³¹. In tutto questo, accanto alla prassi, la cornice offerta dal magistero pacelliano (l'esortazione del 1954 e l'enciclica *Miranda Prorsus* del 1957) risulta particolarmente interessante non tanto per gli indirizzi di volta in volta proposti, tutti abbastanza prevedibili nel solco di una tradizione già relativamente consolidata (controllo e attenzione), calco più generale dell'atteggiamento mantenuto nei confronti del cinema, quanto per i sottesi e gli impliciti che offre una lettura/analisi di quei testi se confrontati in controtela con le situazioni televisive degli altri Paesi.

La documentazione raccolta nel database del PRIN 2012 *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, e messa ora a disposizione degli studiosi, offre in parte la possibilità di percorrere tutte queste strade, o perlomeno alcuni tratti. Lo scavo parziale e provvisorio qui proposto, in un'ottica di storia della Chiesa, conferma ancora una volta la necessità di una ripresa degli studi sul momento primigenio dell'arrivo della televisione in Italia e il ruolo giocato dai cattolici, come già suggeriva in un saggio di qualche anno fa Giorgio Vecchio, anche per demitizzare alcune facili conclusioni cui si è arrivati in questi anni, alla luce – o complicato – dal fatto che il mondo cattolico non è certo un monolite come certa pubblicitaria ha cercato invece di imporre, ma un corpo variegato ed eterogeneo, dentro al quale ci sono e convivono posizioni diverse o dicotomiche, apparentemente o realmente contraddittorie. Per onestà di ricerca, è quanto mai opportuno dunque superare certa letteratura che inquadra il piccolo schermo nel «luogo di riscossa guelfa»³², ma allo stesso tempo anche andare oltre la vulgata volta a piallare ogni sfumatura in una indistinta accettazione positiva del mezzo da parte cattolica.

³⁰ Ferrari, 2002: 202.

³¹ Su questo si sta svolgendo un progetto finanziato dal Cushwa Center della University of Notre Dame che prende in esame le reazioni del laicato e dell'episcopato cattolico statunitense di fronte all'arrivo della televisione (Tobia, 2012: 35-72; Bettetini, 1980).

³² Ferrari, 2002: 206.

Non si spiegherebbe, infatti, come potessero convivere le posizioni di Nazareno Taddei (*fig. 1*), protagonista indiscusso assieme a tanti altri della programmazione religiosa nella nascente televisione italiana, per la quale tanto si spese, e di Lorenzo Milani che, in certe pagine scritte probabilmente nel 1955-1956 delle sue *Esperienze pastorali* – il libro pubblicato nel 1958, poi fatto ritirare dal commercio dal S. Ufficio nel dicembre di quello stesso anno – commentava: «E se il mondo corre bendato verso l’abisso baloccandosi con la televisione o col pallone, non facciamolo noi», «cine, radio e televisione sono strumenti di ateismo attivo»³³. Se le motivazioni delle critiche potevano essere diverse (quella di Milani maturava da profonde esigenze di rinnovamento della pastorale educativa e di critica della “pastorale del pallone”, come lui la chiamava), il coro anti-televisivo in ambito cattolico non era certo poco affollato e la voce del priore di Barbiana poteva essere accomunata a quella di tanti altri sacerdoti dell’epoca. Tuttavia il quotidiano torinese «La Stampa», poche settimane dopo scriveva, in merito alla trasmissione TV dei soli film approvati dal CCC:

Gli attuali dirigenti della TV hanno dovuto prendere questo preciso impegno per ovviare in qualche modo alla grave diffidenza che il clero ha fino dall’inizio dimostrato nei confronti di uno spettacolo che “entra nell’intimità del focolare domestico”. Il cardinale Schuster ha pronunciato anzi gravissime parole che pongono quasi la minaccia di una propaganda anti-TV che verrebbe esercitata fra i cattolici, qualora non venissero rispettate condizioni vincolanti emanate dal clero.³⁴

Tanti altri casi potrebbero essere qui riportati, ma bastano questi a scalfire certe considerazioni date per acquisite.

Fig. 1 – Nazareno Taddei fra due tecnici RAI accanto al Duomo di Milano in occasione della trasmissione della messa di Pasqua del 1953. (Archivio Nazareno Taddei).



³³ Milani, 2017: 169; Ruozzi, 2017.

³⁴ Gorresio, 1953.

III. I PRODROMI: IL 1949

Per far accettare la teletrasmissione della messa, giocò sicuramente un ruolo non secondario l'installazione, seppur per un breve periodo, di un impianto televisivo in Vaticano, prima dello stesso arrivo del piccolo schermo in Italia. Nell'anno in cui la RAI provava infatti a realizzare dimostrazioni sperimentali di televisione organizzate in collaborazione con la Radio diffusion et télévision française, già nel maggio 1949 i quotidiani annunciavano in modo entusiasta la notizia della "televisione del papa":

Malgrado tutte le difficoltà la RAI sta cercando con ogni mezzo, anche a costo di notevoli sacrifici finanziari, di attuare quanto prima il progetto di un impianto televisivo come già esiste in altri Paesi d'Europa. Per ora in Italia ad avere la televisione sarà però soltanto il Papa. Infatti in occasione dell'Anno Santo l'Episcopato francese invierà, nel dicembre prossimo, al Santo Padre l'omaggio di un apparecchio di trasmissione.³⁵

Una delegazione di ingegneri era stata infatti inviata dall'ente francese per studiare l'installazione di un trasmettitore, offerto al pontefice dall'episcopato francese. L'idea era nata sull'onda del successo delle prime teletrasmissioni della messa dalla Cattedrale di Notre Dame a Parigi, celebrata dal cardinale Emmanuel Suhard, e, sei ore più tardi, da Saint Patrick a New York, celebrata dal cardinale Francis Joseph Spellman, in occasione del Natale del 1948; Suhard nella sua omelia inquadrava l'evento in una cornice escatologica: «Questa invenzione geniale viene al momento giusto nel piano della salvezza del mondo»³⁶.

Qualche mese dopo, l'assemblea dei cardinali e degli arcivescovi francesi aveva infatti pensato di portare in dono al papa un trasmettitore televisivo. Nel marzo del 1949 fu così offerta a Pio XII una visione speciale, con la quale «sostando davanti allo schermo televisivo, poté vedere la moltitudine dei fedeli che stavano allora uscendo dal tempio, manifestando il suo compiacimento per la nitida riproduzione»³⁷.

Nel maggio 1949 iniziò la raccolta delle offerte nelle varie parrocchie e fu costituito un Comitato nazionale, presieduto dal poeta e accademico di Francia Paul Claudel, per iniziativa di monsignor Martin Stanislas Gillet e con l'approvazione del capo del governo Georges Bidault, dell'allora ministro dell'Informazione, François Mitterand, e dei ministri Robert Schumann, Pierre-Henri Teitgen e Jean Letourneau. Dietro tale operazione il governo francese, che ne aveva appunto appoggiato il progetto, scorgeva strategicamente la possibilità di imporre lo standard ad alta definizione (819 linee), adottato dalla Francia, in un'industria che stava pian piano affermandosi. Il tentativo fallì perché gli altri Paesi europei negli anni seguenti scelsero invece le 625 linee, lo standard a media definizione, lasciando la Francia sola in quella decisione tecnologica. Tuttavia l'esperimento di dotare il Vaticano di una stazione televisiva non fu senza conseguenze, perché mise di fatto il piccolo Stato nella condizione di essere tra i primi tre Paesi in Europa a poter vantare un sistema televisivo. Il 20 maggio 1950 «La Stampa»

³⁵ [s.n.], 1949a.

³⁶ Suhard, 1951b.

³⁷ [s.n.], 1950: 97.

titolava: «L'occhio televisivo installato al Vaticano»³⁸. Alla fine di maggio si provò la prima trasmissione in via sperimentale tra Castel Gandolfo e i Giardini vaticani³⁹. Sistemato al primo piano della basilica di San Pietro, funzionò fino al 1951, sotto la direzione artistica dei programmi di padre Henri-Dominique Laval, del Centro di Studi francesi a Roma, responsabile dell'ora di trasmissione giornaliera.

Fu così che – dopo sette anni dalla prima messa della vigilia natalizia trasmessa in radio – il 24 dicembre 1949 la funzione di mezzanotte e il rito dell'apertura della Porta Santa vennero riprese e trasmesse dal primo trasmettitore televisivo del Vaticano, commentate dal padre Aimon-Marie Roguet: «La chiarezza, la stabilità, la finezza delle immagini hanno meravigliato tutti. Il sentimento di presenza – soprattutto grazie ai primi piani del Santo Padre – ha afferrato l'assemblea che in certi momenti si è inginocchiata spontaneamente. Tutti sono stati lieti di aver potuto vedere così da vicino e così comodamente, invece di aspettare molte ore in mezzo alla folla, una visione lontana di qualche istante»⁴⁰. Il «Corriere della Sera» in prima e a tutta pagina titolava: *Il mondo assiste all'apertura della Porta Santa attraverso le trasmissioni della radio e della televisione*, precisando nell'occhiello *Per la prima volta nella storia dei Giubilei*⁴¹.

Le cronache seppero cogliere anche l'insolita e invadente presenza dei mezzi di comunicazione di massa, che cominciavano così a trasformare in modo sempre più evidente quell'evento religioso in grande evento mediatico:

Tutto attorno al trono sono ben visibili i ritrovati della tecnica modernissima, i microfoni della radio e della televisione, centinaia di macchine fotografiche e cinematografiche scattano e ronzano, scoppiano le lampade al magnesio. Ma basta questa transumanata immobilità del Pontefice a darci la vertigine di una tradizione non interrotta.⁴²

La congregazione dei riti, qualche anno più tardi, il 3 settembre 1958, sarebbe intervenuta proprio per regolare quelle presenze invasive, affermando come:

Gli apparecchi per la trasmissione televisiva, per quanto è possibile, non si introducano nel presbiterio; comunque mai si collochino tanto vicino all'altare da intralciare i riti sacri; inoltre gli operatori addetti a questi apparecchi si comportino con quella compostezza che conviene al luogo e al rito sacro e non disturbino la pietà dei presenti, specialmente nei momenti che richiedono il massimo raccoglimento.

³⁸ a.f.g., 1950.

³⁹ a.f.g., 1950.

⁴⁰ Farusi et al., 1960: 125-126.

⁴¹ [s.n.], 1949c.

⁴² Farusi et al., 1960: 127.

Occorre precisare, come già detto, che quelle immagini furono seguite da un piccolo numero di fortunati, non solo per la scarsità di apparecchi riceventi, ma anche per la limitata presenza di trasmettitori; il segnale arrivava infatti a coprire poche centinaia di chilometri, visto anche la conformazione del territorio romano, fortemente connotato da colli che ne ostacolavano la diffusione. Al di là di questi limiti, l'esperienza rappresenta un *turning point*: rivela come la Chiesa, grazie all'iniziativa di alcuni pionieri, si fece trovare pronta verso questo medium, rispetto ad esempio ad altri attori politici; ben prima delle trasmissioni ufficiali della televisione pubblica italiana, per le quali bisognò attendere il 1954, la Santa Sede si mostrava ben predisposta e all'avanguardia nell'accogliere e usare quel mezzo di comunicazione che poi tanto avrebbe influenzato la vita delle società, dalla seconda metà del Novecento. Come ebbe a dire Pichard, padre della televisione religiosa francese, non doveva esserci «un affare Galileo per la televisione»⁴³, in sintonia con il parere espresso in Italia da quei religiosi che, qualche anno dopo, avrebbero iniziato a occuparsi, a misurarsi e a cimentarsi con quel mezzo.

IV. RAPPORTI TRA CHIESA LOCALE E CHIESA DI ROMA: L'IDEA DI UN «MOVIMENTO TELEVISIVO NAZIONALE» CONTRO IL MONOPOLIO DELL'AZIONE CATTOLICA

Conclusasi la breve parentesi dell'esperienza di una TV vaticana, importante però per preparare e rendere fertile il terreno ecclesiale alla RAI-TV, per seguire la storia della teletrasmissione della messa occorre spostarsi a Milano, negli anni 1953-1954. L'esperienza di Milano si configura come un interessante filtro attraverso cui guardare per comprendere i primi passi compiuti dal mondo cattolico nei confronti della televisione: primi passi che significano poi concretamente – non bisogna scordarlo – anche organizzarsi per “fare televisione”, e dunque allestire e pensare programmi. Tra questi sicuramente ha uno spazio non piccolo la teletrasmissione della messa. Come si nota dalle fonti qui considerate, il tema affiora infatti costantemente nelle corrispondenze dei protagonisti di questa fase della storia televisiva italiana. A Milano d'altra parte – come si scriveva in una lettera della Commissione arcivescovile per lo spettacolo della diocesi – il problema «è particolarmente sentito sia perché qui si trova il maggior numero di utenti, sia perché la Sede centrale della RAI-TV è attualmente a Milano»⁴⁴. Questo metteva in una posizione privilegiata la città ambrosiana rispetto a Torino, una competizione accesa fin dal 1949. Pochi mesi prima dell'avvio delle trasmissioni sperimentali nella città piemontese (11 settembre 1949), la redazione del «Corriere Milanese» in luglio prendeva infatti polemicamente posizione con una lettera al direttore generale della RAI Salvino Sernesi rispetto ai ritardi dell'ultimazione dei nuovi impianti tecnici e degli auditori previsti nel nuovo palazzo di Corso Sempione. Tali rinvii avrebbero gravato, come si faceva notare, sulla scelta di quella che si pensava allora fosse destinata a diventare la futura capitale della televisione italiana:

⁴³ Farusi et al., 1960: 127.

⁴⁴ Ludovico Gianazza, lettera a Giovanni Battista Montini, 19 novembre 1953, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1089).

A proposito del nuovo palazzo, ci è parso anche opportuno ricordare al comm. Sernesi che la nuova sede di corso Sempione avrebbe dovuto essere, nella intenzione di coloro che l'hanno progettata e voluta, il grande centro delle future trasmissioni in televisione. Sennonché – se le nostre informazioni non sono errate – anche questo “centro” minaccerebbe di spostarsi, o, per lo meno, si vorrebbe spostare a Torino: e per Milano non esisterebbe dunque nemmeno più la prospettiva di diventare il centro nazionale della televisione. Ancora una volta, in altre parole, se la televisione sarà un fatto compiuto, dovrebbe essere Milano che vi provvede, con le sue industrie, i suoi capitali e le sue private iniziative, e un'altra città a fregiarsi del titolo di «centro per le trasmissioni in televisione»!⁴⁵

Se sulla nascita della televisione si può prendere a prestito una battuta di Aldo Grasso – «Non è del tutto vero che la televisione sia nata a Milano. Se andate a Torino vi diranno che la televisione è nata a Torino»⁴⁶ – è certo invece che a breve avrebbe fatto la sua entrata in scena l'altra vera competitor: Roma. La capitale fece calare progressivamente un'ombra su entrambe le città del Nord⁴⁷.

La presenza di Roma però non si fece sentire solo sul piano produttivo e dirigenziale. Anche oltretutto erano seguiti con attenzione quei primi passi compiuti dal mezzo. Giovanni Battista Montini, ancora per pochi mesi nel ruolo di sostituto alla segreteria di Stato, scrisse il 13 novembre 1953 a Schuster, che avrebbe sostituito l'anno seguente alla guida della diocesi ambrosiana. La preoccupazione di Montini era dovuta al profilarsi «dei gravi problemi per il bene delle anime» che il funzionamento del «nuovo strumento di comunicazione visiva» arrivato ora anche in Italia stava ponendo e avrebbe posto⁴⁸. Al centro della questione vi era dunque la necessità di «assicurare la moralità delle trasmissioni», su cui la segreteria di Stato aveva compiuto già alcuni passi, che avrebbero preso concretamente forma nel ben noto Codice di autodisciplina della RAI. Se questa poteva apparire come la motivazione principale della missiva, tra le righe si scorge un'ulteriore, pragmatica preoccupazione sorta tra le mura vaticane, rappresentata dalla costituzione a Milano di un Ufficio cattolico televisivo e di un'Associazione cattolica utenti televisione. L'intraprendenza della Chiesa milanese era sì accolta con favore da Roma ma, evidentemente, si

⁴⁵ [s.n.], 1949b [sezione Corriere Milanese].

⁴⁶ Grasso, 2000: 55: «Una cosa, però, è vera: la televisione è nata là dove c'erano i televisori e, siccome allora l'hardware era più importante del software, la televisione nasceva là dove c'era l'oggetto da alimentare. Nello stesso modo è nata la radio. La televisione, in tutte le parti del mondo, è sempre nata dove c'era un'industria che produceva l'oggetto in questione». Per una testimonianza sul Centro di corso Sempione, cfr. Panfili, 2000: 17-18.

⁴⁷ La storiografia è unanimemente d'accordo nel considerare il 1958 come l'inizio del declino della Milano capitale televisiva, con la «drastica mutilazione» subita dal Centro milanese (cfr. Ferrari, 2000: 9 e la periodizzazione scelta: 1945-1958): in quell'anno Milano perdeva sì la maggioranza degli studi televisivi, ma «era Milano stessa, insomma, a porre alcune premesse del proprio isolamento nazionale, là dove – esibendo nell'individualismo imprenditoriale e in certa compiaciuta apoliticità le proprie dominanti identitarie – finiva coll'approntare rischiose armi a doppio taglio illudendosi che, al contrario, fossero munizioni invincibili» (Ferrari, 2002: 139).

⁴⁸ Giovanni Battista Montini, lettera a Ildefonso Schuster, 13 novembre 1953, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1087). Tutte le citazioni qui riportate sono tratte da questa lettera, salvo diverso avviso.

configurava la necessità vaticana di controllare e regolare tali iniziative. Precisa infatti Montini:

A questo proposito mi permetto segnalare all'Eminenza Vostra Reverendissima che la Commissione Episcopale per l'Alta Direzione dell'Azione Cattolica ha affidato all'Ente dello Spettacolo lo studio dei problemi concernenti la televisione. Di conseguenza l'anzidetto Ente ha istituito un Centro Cattolico Televisivo e promossa un'Associazione Cattolica di Utenti con sede in Roma.

Roma dunque auspicava e riteneva conveniente se non necessario che «l'iniziativa milanese» fosse coordinata con quella romana per avere «una unità di indirizzo e di azione da parte dei cattolici italiani [...] per imporsi alla considerazione delle competenti Autorità». Si chiedeva dunque all'arcivescovo milanese di adoperarsi per «una sollecita e fattiva collaborazione fra i due Centri». Nel linguaggio ecclesiastico e cauto della lettera è facile riconoscere il tentativo di centralizzare e tenere sotto controllo le varie iniziative che stavano sorgendo autonomamente, in una partita, quella televisiva, che non poteva essere persa. Se tutti erano d'accordo nel ritenere un dovere dei cattolici quello di essere «tempestivi e concordi», a Milano non sfuggì il tentativo romano, che venne inquadrato subito in una precisa cornice interpretativa. La lettera provocò infatti una serie di colloqui, precisazioni, rassicurazioni e risposte da parte della diocesi.

Il testo di Montini fu girato a Ludovico Gianazza, commissario della Commissione diocesana dello spettacolo. Quest'ultimo redasse una lettera/memoria per Schuster, probabilmente fornendogli gli elementi per preparare la risposta per Roma⁴⁹. In essa si prendeva atto del conforto «dell'approvazione della S. Sede» su un lavoro che non poteva rimanere circoscritto a «una sola organizzazione cattolica, ma deve essere esteso a tutti i cattolici italiani»⁵⁰, pur precisando il ruolo di guida del cattolicesimo milanese, dovuto al fatto che in città si trovavano allora la sede centrale e il maggior numero di abbonati alla RAI-TV. Nella lettera ci si richiamava infatti a «quel certo diritto che ci proveniva dal fatto di avere per primi realizzato un'organizzazione e un'attività televisiva»⁵¹. Tale consapevolezza spinse l'ufficio diocesano a mandare una lettera a tutti i vescovi ordinari del Nord Italia «per mostrare loro la necessità di creare altrettanti analoghi Uffici, ciascuno dipendente dal proprio Vescovo, i quali potessero poi venire riuniti dalla competente Autorità Ecclesiastica in un solo organismo, capace di raccogliere e di rappresentare tutte le forze cattoliche italiane»⁵². Sebbene sentisse l'esigenza di chiarire come non si volesse «che tale nostra esposizione destasse il sospetto di risentimenti o di pettegolezzi campanilistici», perché «in un momento così cruciale e decisivo non ci può essere nemmeno il tempo di sfiorare col pensiero

⁴⁹ Ludovico Gianazza, lettera a Ildelfonso Schuster in merito alla lettera di Giovanni Battista Montini, s.d., Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1088).

⁵⁰ DB: ANT 1088.

⁵¹ DB: ANT 1088.

⁵² DB: ANT 1088. Nella lettera, Gianazza si compiaceva del fatto che fosse «di conforto il ricevere quotidianamente le loro lettere di risposta, piene di viva e sincera adesione alla nostra iniziativa».

tali cose»⁵³, tuttavia esplicitava quella che a Milano era una vera preoccupazione: il movimento televisivo non doveva «divenire il monopolio di una sola organizzazione cattolica, vale a dire dell'Ente dello Spettacolo, almeno com'è ora, cioè dipendente dall'Azione Cattolica e non direttamente dalla Autorità Ecclesiastica»⁵⁴. Per Gianazza, se ciò avvenisse, «larghi strati del mondo cattolico si alienerebbero automaticamente dal movimento» e «molte forze preziosissime verrebbero sacrificate o andrebbero perdute»⁵⁵. Non risparmiava critiche all'attività dell'Ente dello Spettacolo per quanto fatto in campo cinematografico negli anni passati:

Inoltre – da un punto di vista che vorrei chiamare tecnico – l'attività, pur pluriennale dell'Ente dello Spettacolo nel campo cinematografico e dello spettacolo in genere non è stata tale da conquistare la necessaria fiducia di tutti i cattolici; non solo, ma più d'una volta ha impedito il sorgere o lo svilupparsi di iniziative cattoliche che rispondevano a una vera esigenza delle anime e che sarebbero state forse di decisivo vantaggio per l'apostolato in questione.⁵⁶

Alla radice, Gianazza individuava come causa di questa situazione «una mentalità accentratrice, per la quale appunto temiamo possano ripetersi anche in campo televisivo gli inconvenienti notati per il cinema. La breve esperienza recente sembra convalidare purtroppo questi errori»⁵⁷.

Per questo, la commissione arcivescovile per lo spettacolo stava inviando per lettera ai vari vescovi una proposta che risulta particolarmente interessante, ovvero «un movimento televisivo nazionale costituito su basi democratiche (quale p.e. la federazione di tutti gli Uffici diocesani e di altre eventuali iniziative cattoliche) sotto la diretta dipendenza dell'Autorità Ecclesiastica»⁵⁸. La diocesi di Milano, rispetto a tante altre, sentiva necessario un coordinamento e soprattutto «direttive in un momento così delicato e decisivo. Ma poiché dalla lettera di S.E. Mons. Montini ci è parso di capire che la questione non è ancora definita e che quindi è ancor possibile una discussione, ci siamo permessi esporre all'eminenza Vostra il nostro sincero punto di vista, affinché ne faccia l'uso che riterrà più opportuno»⁵⁹.

L'urgenza dell'agire si percepisce in particolare dal testo della lettera spedita ai vescovi in quei giorni, dove era formulata la proposta di un'azione comune: «Il problema della Televisione si sta manifestando in tutta la sua realtà – che per molti aspetti è veramente preoccupante – ed esige che i cattolici siano tempestivi e concordi nell'affrontarlo [...] crediamo opportuno non perdere tempo nel preparare le basi di quello che potrà essere il movimento nazionale»⁶⁰. L'idea era dunque quella di creare «un clima comune di intesa» così da rendere più facile «operare con azione concorde e tempestiva e quindi efficace»⁶¹.

⁵³ DB: ANT 1088.

⁵⁴ DB: ANT 1088.

⁵⁵ DB: ANT 1088.

⁵⁶ DB: ANT 1088.

⁵⁷ DB: ANT 1088.

⁵⁸ DB: ANT 1088.

⁵⁹ DB: ANT 1088.

⁶⁰ Ludovico Gianazza, lettera a Giovanni Battista Montini, 19 novembre 1953, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1089).

⁶¹ DB: ANT 1089.

Gianazza inviò poi una lettera di precisazione direttamente a monsignor Albino Galletto il 10 dicembre, ricevendo risposta solo a fine mese, il 28; in ritardo ma, precisò il consulente ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo, ciò «mi ha consentito di meditare ampiamente su quanto Ella mi scrive, e di sentire i Superiori»⁶². Rassicurandolo sul fatto che nessuna obiezione fosse stata fatta sulla composizione della commissione diocesana milanese e sulla collaborazione data alla televisione ed elogiando la «tempestività dell'intervento», Galletto metteva però ben in chiaro che sia la commissione episcopale per l'Alta direzione dell'Azione cattolica, sia la Segreteria di Stato avessero «ripetutamente insistito perché l'Ente dello Spettacolo e il sottoscritto [...] seguissero con ogni attenzione gli sviluppi della televisione e tenessero gli opportuni contatti con la TV»⁶³. Con il funzionamento delle stazioni televisive di Torino e di Roma il problema era diventato di carattere nazionale e quindi doveva essere il Centro cattolico televisivo a fungere da coordinatore di tutte le attività locali. Se infatti per le «trasmissioni religiose fatte da Milano rimane competente l'Ufficio diocesano sotto la guida illuminata di S.E. il Sig. Cardinale Arcivescovo», ci si chiedeva come «da Milano si possa – o si debba – curare le trasmissioni religiose messe in onda a Roma»⁶⁴. Il promemoria che Galletto allegava alla missiva era ben più esplicito in realtà sul fatto che l'Ufficio televisivo di Milano, pur nel diritto di intervenire sulla gestione dei programmi religiosi della stazione RAI milanese, dovesse comunque dipendere senza margini di mediazione dal Centro cattolico televisivo, che avrebbe curato i rapporti ufficiali con la Direzione generale della televisione e soprattutto coordinato in modo organico l'impostazione da dare alle trasmissioni religiose.

Il documento preparato negli ambienti milanesi sui compiti stabiliti per l'Ufficio cattolico televisivo di Milano fa comprendere tutte le precisazioni e i tentativi di imporre una rigida linea da parte romana, che si sentiva scalzata dall'intraprendenza dei cattolici milanesi, i quali non si limitavano a un'azione di consulenza sulle trasmissioni religiose ma, a differenza delle altre realtà, collaboravano anche «fattivamente alla realizzazione dei programmi stessi»⁶⁵.

Lo statuto, approvato da Schuster il 5 ottobre 1953, metteva infatti ben in chiaro i compiti, divisi tra il settore programmi e il settore pubblico:

- a) "settore programmi" che cura la consulenza ecclesiastica di programmi religiosi e cerca di collaborare anche ad altri programmi;
- b) "settore pubblico" che cura la creazione e l'organizzazione del pubblico televisivo cattolico allo scopo di avere la forza sufficiente per influire sui dirigenti della RAI-TV. Mediante la 'sezione stampa', il settore informa il pubblico circa le trasmissioni, lo sensibilizza sui problemi televisivi, effettua un'azione di controllo sui programmi, forma un'opinione pubblica che aiuti col suo peso l'azione complessiva dell'Ufficio. Inoltre il settore prepara l'appoggio di autorità e parlamentari per la trattazione di problemi che ne richiedano l'intervento.⁶⁶

⁶² Albino Galletto, lettera a Ludovico Gianazza, 28 dicembre 1953, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1091).

⁶³ DB: ANT 1091.

⁶⁴ DB: ANT 1091.

⁶⁵ *Promemoria dell'Ufficio cattolico televisivo di Milano*, s.d., Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1090).

⁶⁶ DB: ANT 1090: 1.

Ma ciò che preoccupava gli ambienti romani era, di fatto, la ferma ed esplicita presa di posizione anti-ACI e anti Ente dello Spettacolo, oggetto di dure critiche – come detto – per quanto fatto in campo cinematografico. Si sosteneva infatti come «Il piano d'azione dell'Ufficio parte dal concetto che l'Ufficio deve essere direttamente dipendente dall'Autorità Ecclesiastica e non già dell'una o dell'altra organizzazione cattolica», proprio per garantire che tutte «indistintamente» le forze cattoliche fossero in grado di dare il loro efficace apporto:

Se l'Ufficio fosse in mano dell'una o dell'altra forza cattolica, le altre organizzazioni difficilmente si adatterebbero a seguirne l'azione. Così invece, ogni organizzazione lavora nel proprio campo e secondo le proprie caratteristiche; ma collabora effettivamente all'azione comune, in quanto il suo delegato (che in seno all'organizzazione dirige l'attività televisiva) è membro dell'Ufficio e discute e decide su un piano di parità con i delegati delle altre organizzazioni i problemi comuni.⁶⁷

E sulle trasmissioni religiose, si puntualizzava:

È da notare che la TV ha 3 sedi trasmettenti (Roma, Milano, Torino), ma una sola direzione, attualmente a Milano. Le 2 direzioni di Roma e Torino ricevono ordini e direttive dalla sede centrale, che formula pure i programmi. Pertanto, il consulente religioso di Milano viene consultato anche per i programmi che si trasmettono da Roma e da Torino. – Non si vede quindi perché – fino a quando la sede centrale della TV rimarrà a Milano – i contatti con la direzione centrale e il coordinamento dei vari programmi religioso dovrebbe essere effettuata, da parte cattolica, da chi risiede a Roma. L'eventuale consulente della stazione di Roma partecipa automaticamente – in sede TV – della dipendenza di quella sede da la sede centrale⁶⁸.

Sebbene si precisasse che «col passaggio da Milano a Roma della direzione generale della TV, la situazione sarà evidentemente invertita» e che «per quanto riguarda l'organismo che deve raccogliere tutte le forze cattoliche sotto la diretta dipendenza dell'Autorità Ecclesiastica (organizzazione del pubblico ecc.) è pacifica che bisogna arrivare, e presto, a una direzione nazionale con sede a Roma», la linea era sempre quella “antimonopolistica” e federale:

Sulla natura di tale organismo forse non sarà sgradito fare le seguenti considerazioni:

a) tale organismo parrebbe dover essere costituito su base federativa. Ecco cioè dovrebbe riunire federativamente tutti gli Uffici Diocesani Televisivi e le organizzazioni cattoliche di natura nazionale per quanto riguarda la loro attività televisiva. Queste e quelli – analogamente a quanto avviene in sede diocesana con i singoli Uffici – tratterebbero su un piano di relativa parità i problemi comuni. – Il sistema federativo risolve in radice alcune difficoltà che non mancano mai di far sentire la propria delicatezza in altri sistemi [...].

⁶⁷ DB: ANT 1090.

⁶⁸ ANT 1090: 2.

c) se l'organismo nazionale dipendesse dall'una o dall'altra organizzazione, anzitutto gli Ecc.mi Ordinari potrebbero trovarsi a disagio, in quanto si troverebbero a dipendere praticamente da un'organizzazione e non dalla S. Sede. In secondo luogo, ci potrebbe essere tra le varie organizzazioni una delicata questione di preminenza che nuocerebbe non poco alla partecipazione di tutte le forze cattoliche all'azione comune; tanto più che, delle varie organizzazioni che hanno lavorato finora nel campo dello spettacolo, pare non ce ne sia alcuna che sia riuscita a conquistarsi un posto di preminenza nella fiducia dei cattolici. In terzo luogo, la periferia difficilmente potrebbe far giungere in pratica il contributo importantissimo della propria voce e del proprio apporto.⁶⁹

Nell'ultimo punto con cui si chiudeva il promemoria si ribadiva ulteriormente la speranza che fosse dunque la S. Sede – e non un gruppo in particolare, come l'Azione Cattolica – ad avocare a sé direttamente la direzione e la costituzione di un organismo «dal quale solo – dopo la Grazia di Dio e della Vergine – pare possa dipendere la soluzione di un problema urgente e delicato qual è quello della TV in Italia»⁷⁰.

La diatriba tra Milano e Roma non si risolse nell'immediato, nonostante venne istituito il Centro cattolico televisivo, affidato all'Ente dello Spettacolo, per diretta decisione della Segreteria di Stato.

Nel luglio 1954 vi era ancora la necessità di preparare un appunto riservato, firmato questa volta da padre Antonio Covi, «sui rapporti tra il C.C. Televisivo e l'U.C. Telev. di Milano»⁷¹, nel quale si constatava che «ci sembra che non risulta tuttora del tutto chiarita la posizione *giuridica* che il Centro Catt. Televisivo (C.C.T.) di Roma ha rispetto all'Uff. Catt. Televisivo di Milano (U.C.T.) e viceversa. Questa è la principale causa di quell'atrito che recentemente si è venuto creando»⁷². Covi era ben più aperturista alla collaborazione e prendeva atto che il Centro cattolico televisivo aveva il mandato «necessario» di coordinare e dirigere i vari uffici cattolici televisivi⁷³, ma non di «revocare a sé totalmente, il lavoro di trasmissione religiosa dei vari Uff. Catt. Tel. ove risiede una trasmittente (per Milano, Torino)» perché tali trasmissioni locali (le rubriche religiose, ad esempio) «meglio e più prontamente si adattano alle richieste ed ai bisogni spirituali e culturali delle zone interessate»⁷⁴. Oltre a questo, sul piatto della bilancia vi erano anche la gestione e la cura della teletrasmissione della messa, giudicata un servizio importantissimo che quel giovane mezzo poteva offrire al cattolicesimo italiano, e l'auspicio era quello di trovare un accordo e una divisione equa dei compiti:

⁶⁹ DB: ANT 1090: 2-3.

⁷⁰ DB: ANT 1090: 3.

⁷¹ Antonio Covi, *Pro memoria sui rapporti tra il C.C. Televisivo e l'U.C. Telev. di Milano*, 27 luglio 1954, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1094).

⁷² DB: ANT 1094.

⁷³ Un punto interrogativo appuntato con la matita rossa a fianco del termine usato, «dirigere», probabilmente di Taddei, potrebbe significare che quella espressione/concessione di Covi fosse stata considerata eccessiva dal confratello.

⁷⁴ DB: ANT 1094. Nel promemoria si esprimevano inoltre il parere e la speranza che, finché il CCT non fosse stato in grado di inviare le segnalazioni morali ai singoli richiedenti, per posta, l'Ufficio cattolico televisivo di Milano continuasse svolgere tale servizio. L'Ufficio milanese infatti editava lui stesso i giudizi morali sugli spettacoli. Si precisava però che tali giudizi coincidessero «con approssimazione morale con quelli del CCT».

Ci sembra opportuno che si stabilisca con il C.C.T. e l'U.C.T. di Milano e Torino un comune piano di trasmissione religiosa. Previa precisa intesa (convegno e memoriale scritto) e secondo una precisa proporzione, che, secondo noi, spetta di diritto al C.C.T. di stabilire, si distribuirà le trasmissioni dell'anno secondo le capacità tecniche delle varie sedi e le opportunità liturgiche. Il metodo ed il piano del commento alle Ss. Messe va studiato insieme e coordinato, onde evitare ripetizioni. Così per la rubrica religiosa, le cui trattazioni vanno previste e coordinate secondo un piano logico e cronologico, tenendo conto delle migliori forze del sacerdozio e laicato nostro. Si riconosce al C.C.T. il diritto di approvare il piano di trasmissione dell'U.C.T., lasciando poi a questo la responsabilità circa lo svolgimento e l'attuazione del programma nei dettagli, assumendosi questo U.C.T. l'onere di revisionare, ed eventualmente correggere, i testi delle trasmissioni.⁷⁵

Nonostante dunque il coordinamento del CCT da parte dell'Ente dello Spettacolo, che tutto sommato nella storia della televisione ebbe poco effetto rispetto al suo omologo cinematografico, il CCC, ben più incisivi sarebbero stati proprio il milanese Centro San Fedele e i gesuiti Taddei e Covi, diventando i protagonisti della televisione religiosa di quei primi anni, in una RAI che provava a gettare le basi di un genere televisivo. Proprio loro divennero in particolare gli artefici e i registi dell'affermazione e dell'evoluzione della ripresa della messa in televisione, per la loro conoscenza anche tecnica del nuovo mezzo, e delle varie rubriche religiose, collaborando fattivamente con la dirigenza della TV pubblica. L'Ufficio cattolico televisivo di Milano presieduto da don Sergio Varesi già nel marzo 1954 – cogliendo quanto fossero indispensabili la formazione e la preparazione tecnica e teorica verso quel nuovo medium – organizzò in modo lungimirante un corso per propagandisti cattolici della TV, «un corso – per quanto modesto – [che] vuole essere tuttavia serio ed impegnativo, affinché i propagandisti riescano gente veramente preparata»⁷⁶. Molti degli insegnamenti erano tenuti proprio da Taddei (*fig. 2*), che spaziava da “L'epoca dell'immagine” o “Linguag-

Fig. 2 – Nazareno Taddei nel pullman della RAI per la trasmissione della Messa dal Santuario di Rho il 6 gennaio 1957. (Archivio Nazareno Taddei).



⁷⁵ DB: ANT 1094.

⁷⁶ Sergio Varesi, lettera agli assistenti ecclesiastici dell'Azione cattolica, 7 marzo 1954, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1246).

gio dell'immagine" a "Nozioni generali di estetica", "Estetica: l'immagine in movimento" ed "Estetica: Televisione e cinema"⁷⁷.

Oltre alla competizione che s'innescò tra i centri di Roma e Milano, i due poli televisivi maturarono anche percezioni diverse sullo spazio che la RAI stava progressivamente concedendo alla Chiesa cattolica. Negli anni della sperimentazione della televisione, Taddei riteneva infatti la televisione pubblica piuttosto fredda sulla questione religiosa e aveva il timore – che si sarebbe rivelato infondato – che la dirigenza non volesse dare adeguato spazio alla messa e alle rubriche religiose nella programmazione settimanale. Lo metteva per iscritto il 12 dicembre in una lettera a Galletto, rimproverando all'Ente dello Spettacolo «una divisione in campo cattolico» sulla televisione e alla dirigenza RAI romana di tenere «in minor conto l'azione dei cattolici». Di diversa opinione era invece Galletto, che il 28 dicembre 1953, dopo aver rassicurato Gianazza, rispondeva anche allo stesso Taddei, al quale in particolare non erano piaciuti la gestione e il coordinamento per la messa della Vigilia di Natale, un vero e proprio evento televisivo:

[...] ancora non riesco a comprendere quale sia «il fatto piuttosto grave» che La preoccupa. [...] nulla è stato detto o fatto che autorizzi da parte dei Dirigenti della T.V. o di qualsiasi altro l'illazione di una «divisione in campo cattolico». Almeno, per quanto ci riguarda.

Noi (l'Ente dello Spettacolo) ritenemmo nostro dovere dare tutta l'assistenza e la collaborazione: ciò che è stato fatto con comune soddisfazione. La stessa cosa avvenne per la Messa di mezzanotte del Natale. Per parte mia non ho alcuna sensazione che – a Roma, almeno – la T.V. «Tenga in minor conto l'azione dei cattolici». Ella chiede che anche l'Ente dello Spettacolo appoggi quelli che di fatto sono in azione presso la T.V. È quello che sta facendo. Quanto alla messa di Natale Ella saprà che solo all'ultimo momento fu deciso che il S. Padre non avrebbe celebrato per il Corpo diplomatico. Si dovette quindi ripiegare sulla Chiesa dell'Aracoeli e non trovammo difficoltà alcuna a collaborare con la T.V. Credo quindi che i suoi timori siano infondati e che si possa – e si debba – collaborare, nei rispettivi campi, con quella lealtà che Ella, nella sua bontà, dice di riconoscermi.⁷⁸

Nel post scriptum Galletto si premurava di precisare come «i dirigenti della T.V. vennero liberamente da me e mi chiesero in particolare di assisterli per le numerose e non facili pratiche relative alla trasmissione dell'8 dicembre», cercando di mostrare così lo spirito di una buona collaborazione che si stava instaurando tra la sede romana della RAI e gli uffici dell'Azione cattolica responsabili. Come si diceva, a distanza di sette mesi dall'avvio delle trasmissioni, nel luglio 1954 i rapporti tra i due centri non risultavano ancora del tutto chiariti, né da un punto di vista giuridico né da quello dei rapporti personali. La decisione di sostituire Taddei con Covi a responsabile dei programmi e delle trasmissioni religiose in seno all'Ufficio cattolico televisivo di Milano era proprio il tentativo di

⁷⁷ Ufficio cattolico televisivo di Milano, lettera ai partecipanti al corso propagandisti, 18 marzo 1954, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1247).

⁷⁸ Albino Galletto, lettera a Nazareno Taddei, 28 dicembre 1953, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1092).

agevolare il dialogo tra Centro San Fedele e CCT, in forza dell'amicizia personale che vi era tra Galletto e lo stesso Covi⁷⁹. Tra le proposte redatte dal gesuita «da attuare qualora la situazione e le circostanze lo consiglino», come precisava il sottotitolo del documento, si formulavano due ipotesi:

Nella prima ipotesi: che cioè P. Taddei continui fino alla fine di Ottobre ad essere incaricato dei programmi e delle trasmissioni, in seno all'Uff.catt. Televisivo, credo opportuno che P.Taddei – insieme a P. Covi – si incontri con Mons. Ai primi di Settembre (per es. il 7).

Nella seconda ipotesi: che cioè P. Covi, fin dai primi di Settembre, sostituisca P. Taddei nello stesso incarico, in seno all'U.C.T., si crede opportuno che l'incontro con Mons. sia fatto dal solo P. Covi. Per quanto sia incensurabile, anzi, davvero lodevole l'attività svolta quest'anno da P. Taddei, è preferibile questa forma di incontro, che con un orientamento nuovo, faciliterebbe i rapporti con Roma.⁸⁰

V. MESSA IN TV, LAVORI IN CORSO: IL CASO BOLOGNESE

I verbali delle riunioni della Consulta delle trasmissioni religiose dell'Ufficio televisivo diocesano milanese sono interessanti per capire le evoluzioni, i miglioramenti, nonché le difficoltà anche pratiche incontrate in quei primi anni di teletrasmissione della messa, tra cui il non facile rapporto tra il regista RAI e il responsabile religioso⁸¹, che porteranno a precisare e fissare le norme per le trasmissioni religiose nel 1966, a opera della Commissione episcopale per le Comunicazioni sociali, in seno alla CEI⁸².

In un verbale del dicembre 1955, ad esempio, al primo punto dell'ordine del giorno vi era il problema del "giusto" sacerdote celebrante, perché quello scelto risultava «talora un po' lezioso, come se studiasse la sua posa, artefatto quindi». Si consigliava «più semplicità, spontaneità, raccoglimento»⁸³. Per quanto riguarda il commentatore, invece, si facevano notare «i toni troppo declamatori, drammatici. Deve essere più semplice. Nella lettura poi del Vangelo deve risultare più colorito, narrativo»⁸⁴. La consulta era unanimemente d'accordo nel volere «che le S. Messe fossero più "nuove", con nuovi metodi e accorgimenti per renderle più vive: per esempio opportuni inserti di quadri d'arte, messe dialogate, ecc.»⁸⁵.

⁷⁹ Antonio Covi, *Proposte da attuare qualora la situazione e le circostanze lo consiglino*, s.d. (probabilmente luglio 1954), Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1095).

⁸⁰ DB: ANT 1095.

⁸¹ Come si legge dalla documentazione, compito della Consulta, affiancata dal Servizio critica trasmissioni, era quello di controllare «tutte le trasmissioni TV e redigere un bilancio mensile o quindicinale con le notazioni positive e negative sulle trasmissioni viste; se è necessario ed urgente farà conoscere tale notiziario alle superiori Autorità al Centro Catt. TV. di Roma e, d'accordo con questo, alla TV, sede di Milano [...]. Le consulte affiancano il lavoro dei capiservizi. Si radunano una o due volte al mese. Mentre l'Ufficio si raduna in giorni alternati con queste riunioni» (*Ufficio Cattolico TV. e Consulte TV.*, s.d., Archivio Nazareno Taddei, DB: ANT 1104; Ufficio diocesano televisivo, lettera ai membri della Consulta di critica alle trasmissioni televisive, 29 novembre 1955, Archivio Nazareno Taddei, DB: ANT 1106).

⁸² CEI, *Norme per le trasmissioni religiose radiofoniche e televisive*, 21 aprile 1966., Archivio dell'Associazione cattolica esercenti cinema (DB: ACEC 46).

⁸³ Verbale della riunione del 12 dicembre 1955, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1101).

⁸⁴ DB: ANT 1101.

⁸⁵ DB: ANT 1101.

Non è un caso che l'anno dopo si sarebbe deciso di portare le telecamere per trasmettere due messe (31 maggio e 3 giugno) proprio nella Bologna del cardinale Giacomo Lercaro, tra i più attenti e sensibili alle istanze poste dal movimento liturgico. Tali prove riscossero i plausi di Roma e della Santa Sede e costituirono un momento fondamentale nell'evoluzione del genere della ripresa della liturgia eucaristica⁸⁶. Come "location" fu scelto il santuario di San Luca, suggestivo ma soprattutto garanzia, per la sua posizione sui colli, di un sicuro allacciamento con la stazione di Milano. Le esigenze liturgiche-pastorali, come ben compresero sia Covi sia Taddei, dovevano sempre prima confrontarsi con i mezzi tecnici e dialogare con il resto della programmazione televisiva, punto su cui si tornerà più avanti.

Fu poi il cardinale in persona che scrisse a Covi per comunicargli che accettava di celebrare lui stesso⁸⁷. Lercaro voleva inoltre informarlo sul fatto che da circa un anno era stato introdotto in tutta l'arcidiocesi il direttorio liturgico *A messa, figlioli!*⁸⁸, che, essendo di stretta prescrizione per le messe parrocchiali dal giorno di Pasqua, poneva vincoli alla liturgia che non potevano essere mutati, «sia per la durata, sia per l'omelia [...], sia per le didascalie e i canti o le risposte dei fedeli, che costituiscono pertanto il tenore della loro partecipazione alla Messa stessa»⁸⁹. Il fatto che il direttorio avesse avuto già due edizioni e richieste di traduzione arrivassero dalla Francia, Svizzera, Canada, Stati Uniti, Spagna e Portogallo, «se pure è consolante – come scriveva Lercaro – perché mostra quanto sia sentita la necessità di avere qualcosa che dia la facilità di partecipare alla s. Messa in modo consono alla realtà della Messa stessa e all'aspirazione dei partecipanti – tutto questo, dico, ci pone come in una casa di vetro alla quale tutti si possono accostare a controllare ogni movimento»⁹⁰. Il direttorio era stato pubblicato nel settembre 1955 proprio con l'obiettivo di facilitare una partecipazione attiva alla messa da parte dei fedeli, chiave per una «riqualificazione della fede dei credenti» e per una loro ricristianizzazione, secondo il progetto lercariano⁹¹. Ora quello strumento che nelle intenzioni dell'arcivescovo, come Lercaro stesso sosteneva nella *Notificazione ai sacerdoti e ai fedeli* l'8 giugno 1955, doveva operare «un gran bene nelle nostre popolazioni», finiva sotto alla luce dei riflettori per mezzo della televisione. L'esperimento riuscì, come testimonia anche il telegramma in cui Covi faceva a Lercaro «vivissimi rallegramenti miei et altrui ottima riuscita trasmissione liturgicamente suggestiva»⁹². Il 18 giugno, ricevute anche le osservazioni positive da parte della direzione RAI,

⁸⁶ I primi contatti tra Covi e Gilberto Baroni, vicario generale della diocesi di Bologna, ci furono a fine aprile 1956, in piena campagna elettorale per le elezioni amministrative (Antonio Covi, lettera a Gilberto Baroni, 25 aprile 1956, Archivio Nazareno Taddei, DB: ANT 20).

⁸⁷ Giacomo Lercaro, lettera ad Antonio Covi, 21 maggio 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 23).

⁸⁸ Lercaro, 1955.

⁸⁹ DB: ANT 23.

⁹⁰ DB: ANT 23.

⁹¹ Paiano, 2000: 295; Lercaro, 1964: 74-78; Buonasorte, 2004.

⁹² Antonio Covi, telegramma a Giacomo Lercaro, 31 maggio 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 24). Lercaro rispose con un secondo telegramma in cui ringraziò per la «felice occasione offertami divulgazione sacra liturgia» (Giacomo Lercaro, telegramma ad Antonio Covi, giugno 1956, Archivio Nazareno Taddei, DB: ANT 27).

Covi si spingeva fino a chiedergli di acconsentirgli di utilizzare «qualche altra volta il nitido testo liturgico di commento, dato che proprio nella sua laconica semplicità e precisione liturgica consiste la efficacia e la proprietà di tali Messe dialogate»⁹³. Il gesuita, nel suo periodico aggiornamento sull'andamento delle trasmissioni religiose televisive preparato per il suo arcivescovo, Montini, lo informava anche della sua viva soddisfazione proprio per la trasmissione bolognese realizzata dall'Ufficio milanese. Su tale esperimento dialogato, precisava, «le altre due Emittenti (Roma e Torino) non osavano ancora seguirmi»⁹⁴.

Voglio in particolare segnalare la buona riuscita delle due recenti trasmissioni di S. Messa dal Santuario di S. Luca in Bologna, nuove soprattutto per il fatto che seguivano fedelmente il tipo di S. Messa "dialogata", prescritta da S.Em. l'Arcivescovo di Bologna a tutta la Sua Archidiocesi.

Su consiglio del M. Rev. Mons. Galletto ho fatto in modo che tecnici e regista si adoprassero non solo a non alterare arbitrariamente questo speciale tipo di S. Messa dialogata, ma che riuscissero a coglierla nelle sue espressioni più vive e spontanee.

Ringraziando Dio, le cose sono andate bene e i vari consensi avuti, da più parti ed anche dalla stessa R.A.I., hanno confortato la mia non lieve fatica. Mi permetto a tal fine di allegare il testo di due consensi fra i più significativi.⁹⁵

Anche nella riunione della Consulta delle Trasmissioni religiose di Milano del 28 giugno si prendeva atto proprio del cambio di passo avvenuto con la trasmissione della messa bolognese celebrata dal cardinale Lercaro: «Le Messe dialogate, specie dopo il riuscito esempio di Bologna, hanno ormai dimostrato di essere molto adatte allo stile televisivo. Si vorrebbe che fossero eseguite anche a Roma e Torino»⁹⁶. In generale, si constatava un'evoluzione rispetto all'anno precedente, merito anche dell'intenso lavoro dello stesso Covi. La Consulta poteva infatti registrare con soddisfazione «un notevole miglioramento nella qualità e nell'impostazione delle rassegne, rispetto all'anno 1955 [...]. SS. Messe: Si nota come sia ben curato il commento. Si vorrebbe tuttavia che questo non soffocasse quei brani corali o musicali che hanno un certo rilievo, almeno nei momenti migliori (per esempio la messa di Bolzano)». Si faceva notare però che «certe volte lascia ancora un po' a desiderare il "servizio liturgico" della S. Messa (chierichetti o assistenti distratti, che chiacchierano ecc.). Si vorrebbe poi che essa risultasse meno statica, ma fosse più ravvivata da cartelli, cori ecc.»⁹⁷.

Se i teologi, come detto, continuavano a sollevare una serie di problematiche (ancora nel 1972 dalla Pontificia Università Gregoriana emergeva la preoccupazione di ribadire il divieto dell'ascolto della Messa solo per televisione perché

⁹³ Antonio Covi, lettera a Giacomo Lercaro, 18 giugno 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 28); si veda anche la risposta: Walter Michelino, lettera ad Antonio Covi, 23 giugno 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 29).

⁹⁴ Antonio Covi, lettera a Giovanni Battista Montini, 7 giugno 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 26).

⁹⁵ DB: ANT 26.

⁹⁶ Ufficio diocesano T.V. di Milano - Consulta trasmissioni religiose, *Verbale della riunione del 28 giugno 1956*, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1102).

⁹⁷ DB: ANT 1102.

«l'assemblea eucaristica non si realizza per televisione»⁹⁸, è interessante osservare come la prassi andasse di fatto avanti in modo autonomo e i problemi reali posti fossero di tutt'altro genere. Ad esempio, il gesuita Maurizio Flick, docente di Teologia dogmatica alla Gregoriana, nel dicembre 1972 dava seguito a una richiesta di monsignor Luigi Pignatiello in merito all'opportunità di rispondere a un articolo apparso su «Nostro Cinema» sul tema in questione. Sebbene Flick ammettesse – non senza qualche ironia – che «non tocca ai teologi discutere sulla differenza che passa sulle onde cromatiche trasmesse in un modo o nell'altro, come non spetta a lui discutere per esempio sulla struttura degli atomi e delle molecole dei vari elementi chimici che compongono il pane e il vino usato nella Messa», i dubbi permanevano e consigliava la lettura del celebre saggio di Karl Rahner, *Die Messe und das Fernsehen (Messa e televisione)*.

I problemi invece che l'Ufficio cattolico televisivo di Milano doveva affrontare erano ben più pratici e lontani dalle considerazioni rahneriane. Si doveva per esempio evitare che nelle omelie delle messe riprese dalla TV nazionale si pronunciasse espressioni polemiche, riferimenti politici o ad argomenti di esclusivo interesse locale, che risultavano incomprensibili al vasto pubblico televisivo; per questi motivi, si richiedeva di sottoporre preventivamente il testo scritto della predica del sacerdote incaricato della trasmissione.

Ma non solo: i tempi, ovvero la lunghezza della celebrazione eucaristica o dell'omelia, potevano costituire un problema che non bisognava ignorare. Non rispettare i tempi significava far saltare la programmazione del palinsesto. Nelle *Norme per le trasmissioni religiose radiofoniche e televisive* a cura della Commissione episcopale per le Comunicazioni sociali si imponeva così una durata dell'omelia (chiaramente in italiano) non superiore ai sei minuti. Lo stesso Lercaro nel maggio 1956, rispondendo a Covi e ringraziandolo della decisione di mandare in onda la messa teletrasmessa da Bologna, gli scriveva rassicurandolo sul rispetto dei tempi: «accetto di celebrare io stesso nei limiti di 45 minuti le messe che dovrebbero essere lanciate in video»⁹⁹. Anche da Bolzano nel giugno 1956 si acconsentiva alla proposta della ripresa della funzione domenicale e parallelamente ci si premurava di scrivere: «prevedo di sbrigarmela in 35-38minuti»¹⁰⁰.

Il palinsesto della domenica – secondo i rilievi sollevati dalla Consulta milanese – doveva poi tenere conto del carattere sacro della giornata, per cui «si vorrebbe che la giornata della DOMENICA fosse esente da spettacoli poco seri, dato che è il giorno in cui la gente vede di più la TV. Specie per la rivista della Domenica sera ci vorrebbe più cautela. Riserva infatti sempre delle sgradevoli; [...] Si vorrebbe che alla Domenica si facesse il FILM preferibilmente di sera; o

⁹⁸ «Siamo d'accordo che i mezzi di comunicazione sociale possono essere molto utili per "preparare" le funzioni liturgiche ma non per completarle sostituendo per esempio l'omelia o la lettura viva della scrittura [...]. È un modo concreto di realizzare un ascolto "in voto" della Messa. Ma l'assemblea eucaristica non si realizza per televisione, se diamo un senso alle parole» (Maurizio Flick, lettera a Luigi Pignatiello, 21 dicembre 1972, Archivio dell'Associazione cattolica esercenti cinema, DB: ACEC 22).

⁹⁹ Alvise Zorzi, lettera ad Antonio Covi, 14 maggio 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 22).

¹⁰⁰ Carlo Baima, lettera ad Antonio Covi, 6 giugno 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 25).

almeno (sempre) al pomeriggio, ma che fosse il miglior film della settimana»¹⁰¹. Oltre alla durata, imposta e regolata come qualsiasi altra trasmissione televisiva, anche la scelta della chiesa da cui trasmettere si piegava molto spesso alle esigenze tecniche: il santuario bolognese di San Luca era considerato una location ideale per l'altezza, che garantiva una ricezione migliore del segnale, ma anche perché «non disponiamo di altre squadre, essendo alcune équipes in ferie e tutte le altre impegnate, e perciò dobbiamo approfittare della stessa squadra per riprendere la Santa Messa e altre manifestazioni, di carattere sportivo, che si svolgono in quei giorni proprio dinnanzi al Santuario in questione», come precisò Alvise Zorzi, direttore dei programmi culturali RAI, a Covi¹⁰². Tra il 1954 e il 1955 si dibatté anche dell'opportunità di riprendere la messa da uno studio interno RAI o da chiese esterne, molto più gradite dall'autorità ecclesiastica, e sulle stesse tecniche di ripresa. Padre Covi scrisse a Renato Filizzola della RAI-TV che «è bene mettere a verbale anche quanto si è discusso al pomeriggio, circa il metodo della s. Messa. Come ricorda io ho espresso le mie riserve su alcuni punti delle "Osservazioni" dateci da monsignore [Galletto], in quanto sembravano obbligarci ad una fissità televisiva sull'altare che non mi pare consona allo stile "necessariamente tv" delle nostre SS.MM.»¹⁰³. Richiestogli di precisare meglio la propria posizione, Covi rispose a Galletto che gli sembrava «chiedere troppo il comma e) della seconda parte degli appunti» perché «ciò ci legava a quella insopportabile fissità sull'altare, che rende ed ha reso così noiosa la nostra trasmissione», dal momento che «tutti concordiamo nel ritenere la nostra trasmissione della messa un'azione liturgica ripresa *spettacolarmente*, cioè secondo le leggi proprie della televisione»¹⁰⁴.

VI. CONCLUSIONI. VERSO IL VATICANO II: L'IMPATTO ECCLESIOLOGICO

Alcuni studiosi, tra cui Pichard, non hanno esitato a vedere nella teletrasmissione della messa «un valore pastorale e catechistico assieme che consiste nel contributo [...] al movimento liturgico»¹⁰⁵, rendendo sensibili i singoli sacerdoti verso le messe dialogate o quelle commentate.

Certamente è con il Vaticano II (1962-1965) che si può constatare l'impatto profondo della mediazione televisiva sulla liturgia¹⁰⁶. Come si apprende dai diari privati dei padri conciliari o dei periti, fu la televisione a supplire alla reale partecipazione alle cerimonie di apertura o chiusura delle sessioni solenni, pro-

¹⁰¹ Ufficio Dioc. TV. Milano - Consulta critica trasmissioni TV, *Alcuni rilievi e proposte*, marzo 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1109).

¹⁰² DB: ANT 22.

¹⁰³ Antonio Covi, lettera a Renato Filizzola, 29 marzo 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 32); Albino Galletto, lettera ad Antonio Covi, 8 aprile 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 33).

¹⁰⁴ Antonio Covi, lettera ad Albino Galletto, 12 aprile 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 34).

¹⁰⁵ Mosso, 1974: 55. Scriveva Pichard, in riferimento prima alla radio e poi alla televisione: «Essendo responsabile di un movimento liturgico, mi permetto di segnalare che la messa alla radio ha esercitato un grande influsso sulle celebrazioni parrocchiali. Se ci sono messe dialogate e se molti sacerdoti si preoccupano oggi di commentare la messa, ciò è dovuto in gran parte alla radio che ha suggerito loro questa idea» (Pichard, 1954: 33).

¹⁰⁶ Ruozzi, 2012.

prio grazie alla diretta su quelle funzioni. Dalle tracce lasciateci nelle loro pagine private, si apprende come molti – entusiasti delle nuove frontiere aperte dalla diretta – si limitarono a seguirle grazie alla trasmissione della RAI, invece di presenziarvi. Il teologo domenicano Yves Congar, ad esempio, abbandonò esausto e deluso la cerimonia di apertura dell'11 ottobre 1962, dove papa Giovanni XXIII pronunciò l'allocuzione *Gaudet mater ecclesia*, segnando in modo profondo la storia del Concilio e quella della Chiesa medesima, e annotò nelle sue pagine: «Padre de la Brosse, che ha visto l'intera cerimonia alla Tv (fino alle 12,30), mi dice che era tutto molto bello, e che riprese e commenti erano ottimi. E, con *Telstar* (il satellite), tutto il mondo ha potuto vedere tutto, nel momento stesso in cui le cose avvenivano»¹⁰⁷. Così fecero anche il patriarca dei melkiti e tanti altri. Sempre Congar ricorse all'eurovisione per seguire la liturgia celebrata da Paolo VI in piazza San Pietro, per la chiusura del Vaticano II, l'8 dicembre 1965. Il teologo francese, non certamente un assiduo telespettatore, impossibilitato a esserci, non tardò a sintonizzarsi sul Programma nazionale, per poi apprezzarne le inquadrature e la telecronaca: «Vedo tutto alla Tv italiana. Servizio molto buono, ben preparato come testo, variato e tecnicamente eccellente come immagini»¹⁰⁸.

Il Vaticano II è stato pertanto il primo Concilio che la società, i fedeli ma anche gli stessi protagonisti, hanno potuto seguire attraverso uno sguardo privilegiato e non neutro, quello della regia televisiva che – come si sa – trasmetteva una “sua” liturgia, risemantizzandola, diversa da quella seguita all'interno della basilica di San Pietro. L'obiettivo televisivo mostrava infatti un punto di vista particolare e offriva una spiegazione su quello che stava accadendo che condizionava la percezione e la comprensione dell'evento, contribuendo a costituire l'unica immagine, dunque “vera”, reale, per gli assenti.

Non va nemmeno scordato che gli italiani percepirono la reale portata della riforma liturgica anche grazie alla mediazione televisiva; fu la RAI infatti che portò nelle case di tutti i primi risultati visibili delle discussioni conciliari, con evidenti ripercussioni ecclesiologiche. Prima ancora che fosse terminato il Concilio, fu proprio la televisione che, inconsapevolmente, diede il via alla fase che è stata chiamata “postconcilio”, mostrandone i frutti e avviando preventivamente la ricezione. La società poteva rendersi conto concretamente delle discussioni dei padri conciliari nell'aula di San Pietro, osservando il cambiamento avvenuto nella liturgia domenicale. La televisione la portava ecumenicamente nelle case di tutti. I telespettatori, negli anni del Concilio, poterono così seguire non solo la bellezza dei vari riti liturgici diversi da quello romano, o ritrovare nel 1964 quelle messe dialogate che la RAI aveva già portato sui teleschermi alla metà degli anni Cinquanta (diventando così un attore del movimento liturgico). La RAI mise in palinsesto sempre nel 1964 anche la trasmissione di una messa concelebrata, non a caso, nella Bologna di Lercaro. Se era una prima volta per i telespettatori italiani, era una prima volta anche per gli stessi cattolici. I padri conciliari avevano voluto infatti ripristinare dopo secoli un'antica pratica delle prime comunità cristiane. Se le fonti lo permettessero, sarebbe poi interessante uno studio puntuale dell'omiletica televisiva, per fare luce sul tipo di

¹⁰⁷ Congar, 2002: 147 (tomo I).

¹⁰⁸ Congar, 2002: 429 (tomo II).

predicazione che è entrata nelle case degli italiani e cercare le continuità e le discontinuità di tale pratica.

Lo spettro delle questioni che la teletrasmissione della messa poneva, come si è cercato di mostrare e come si anticipava nell'introduzione, sono varie, da quelle più prettamente pastorali a quelle liturgiche, da quelle registiche a quelle scenografiche, e le tensioni tra le varie istanze tendono a smorzarsi sul piano della prassi. Ne è un esempio una richiesta curiosa ma emblematica, e comunque percepita da quei protagonisti non di secondaria importanza. Nel 1956, in deroga a tutte le discussioni teologiche e alle raccomandazioni o prescrizioni delle varie Conferenze episcopali, Covi non esitava a chiedere il parere di monsignor Luigi Oldani, da poco chiamato da Montini nella diocesi ambrosiana come provicario generale, su una questione che gli stava particolarmente a cuore, per assicurare i suoi tecnici:

Un'altra umile domanda mi permetterei di fare: i miei tecnici della Televisione parte assistono alla S. Messa in Chiesa, al momento stesso della ripresa diretta, parte non vi può direttamente assistere, anche se impegnati nella ripresa, perché si trovano in un pullman che sosta davanti o a fianco alla chiesa. Fisicamente, è vero, non sono in chiesa; ma sono così uniti moralmente al S. Sacrificio ed anche a così breve distanza fisica (talora proprio davanti alla porta della Chiesa) che non sono sicuro di affermare che proprio ogni "volta" perdono la S. Messa. Non si potrebbe ottenere dalla paterna comprensione dell'Arcivescovo una concessione, un indulto sia pure "ad tempus" che tranquillizzi questi buoni tecnici e dia loro modo di aver la coscienza serena quanto al loro dovere del precetto festivo compiuto?

I loro impegni poi della domenica sono così intensi che non lasciano loro un margine opportuno per ascoltare in altro momento la S. Messa (entrano in servizio presto; al pomeriggio devono smontare le apparecchiature ecc.).¹⁰⁹

¹⁰⁹ Antonio Covi, lettera a Luigi Oldani, 3 febbraio 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 42).

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN "I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70" coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio da cui proviene. I documenti studiati possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali da cui provengono e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati del progetto.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

Tavola delle sigle

ACEC: Associazione Cattolica Esercenti Cinema

ANT: Archivio Nazareno Taddei

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

CCT: Centro Cattolico Televisivo

CEI: Conferenza Episcopale Italiana

EIAR: Ente Italiano Audizioni Radiofoniche

EM: *Eucharisticum Mysterium*

RAI: Radio Audizioni Italiane, poi Radio Televisione Italiana

SC: *Sacrosanctum Concilium*

UCT: Ufficio Cattolico Televisivo

Riferimenti bibliografici

AA.VV.

1997, *Telecamera sulla messa*, numero monografico, «Rivista Liturgica», a. LXXXIV, serie III.

2000, *Liturgia in TV: problemi e prospettive*, numero monografico, «Rivista Liturgica», a. LXXXVII, serie III.

a.f.g.

1950, *L'occhio televisivo installato al Vaticano*, «La Stampa», 20 maggio.

Baragli, Enrico

1973, *Comunicazione Comunione e Chiesa*, Studio romano della Comunicazione sociale, Roma.

Barra, Luca

2015, *Palinsesto. Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Laterza, Roma/Bari.

Bettetini, Gianfranco (a cura di)

1980, *American Way of Television. Le origini della TV in Italia*, Sansoni, Firenze.

Buonasorte, Nicla (a cura di)

2004, *Araldo del Vangelo. Studi sull'episcopato e sull'archivio di Giacomo Lercaro a Bologna, 1952-1968*, il Mulino, Bologna.

Cazzullo, Aldo

1997, *I ragazzi di via Po*, Mondadori, Milano.

CEI

1973-1979, «Enchiridion della Conferenza episcopale italiana», vol. 2, Dehoniane, Bologna.

2007, *Le trasmissioni radiotelevisive delle celebrazioni liturgiche*.

Linee guida e raccomandazioni, «Quaderno CEI», a. VII, n. 35.

Chiarenza, Franco

1978, *Il cavallo morente. Trent'anni di Radiotelevisione italiana*, Bompiani, Milano; poi Franco Angeli, Milano 2002.

Cibien, Carlo

2001, *Mass Media e Liturgia*, in Domenico Sartore, Achille M. Triacca, Carlo Cibien (a cura di), *Liturgia*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2001.

Congar, Yves

2002, *Mon journal du concile*, Cerf, Paris; trad. it. *Diario del concilio: 1960-1965*, 2 tomi, San Paolo, Cinisello Balsamo, 2005.

Eugeni, Ruggero

2000, *L'azione rituale e il linguaggio televisivo*, «Rivista Liturgica», a. 87, n. 1.

Fanchi, Mariagrazia

2015, *Specchio di virtù. Il mondo cattolico e l'arrivo della televisione*, in Damiano Garofalo, Vanessa Roghi (a cura di), *Televisione. Storia, immaginario, memoria*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015

Farusi, Francesco et al.

1960, *Radiotelevisione per Cristo*, Paoline, Catania.

Ferrari, Ada; Giusto, Gaia (a cura di)

2000, *Milano città della radiotelevisione 1954-1958*, Franco Angeli, Milano.

Ferrari, Ada

2002, *Milano e la Rai. Un incontro mancato? Luci e ombre di una capitale di transizione (1945-1977)*, Franco Angeli, Milano.

Garofalo, Damiano

2016, *Political Audiences. A Reception History of Early Italian Television*, Mimesis International, Milano.

Gedda, Luigi

1998, *18 aprile 1948. Memorie inedite dell'artefice della sconfitta del Fronte Popolare*, Mondadori, Milano.

Gennarini, Pier Emilio

1985, *Tavola Rotonda*, in Gianfranco Bettetini (a cura di), *Televisione: la provvisoria identità italiana*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1985.

Gorresio, Vittorio

1953, *È necessario che la televisione diventi sempre più popolare*, «La Stampa», 29 novembre.

Grasso, Aldo

2000, *La televisione a Milano*, in Ada Ferrari, Gaia Giusto (a cura di), *Milano città della radiotelevisione 1954-1958*, Franco Angeli, Milano 2000.

2004, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano.

Guazzaloca, Giulia

2012, *Una e divisibile. La RAI e i partiti negli anni del monopolio pubblico (1954-1975)*, Le Monnier, Firenze.

Lercaro, Giacomo

1955, *A messa, figlioli!*, Dehoniane, Bologna.

1964, *Lo spirito del movimento liturgico oggi*, in Id., *Liturgia viva per uomini vivi*, Herder, Roma, 1965.

Lever, Franco

2017, *Messa e televisione*, in Franco Lever, Pier Cesare Rivoltella, Adriano Zanacchi (a cura di), *La comunicazione. Il dizionario di scienze e tecniche*, www.lacomunicazione.it (ultima consultazione 23 gennaio 2017).

Milani, Lorenzo

2017, *Tutte le opere*, edizione diretta da Alberto Melloni, a cura di Federico Ruozi, Anna Carfora, Valentina Oldano, Sergio Tanzarella, Mondadori, Milano.

Monteleone, Franco

1980, *Storia della Rai*, Laterza, Roma/Bari.

Mosso, Domenico

1974, *La messa teletrasmessa. Problemi teologici e pastorali*, Dehoniane, Bologna.

Paiano, Maria

2000, *Liturgia e società nel Novecento. Percorsi del movimento liturgico di fronte ai processi di secolarizzazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Panfili, Ennio

2000, *Il Centro di corso Sempione fra memoria del passato e sfide del futuro*, in Ada Ferrari, Gaia Giusto (a cura di), *Milano città della radiotelevisione 1954-1958*, Franco Angeli, Milano 2000.

Perin, Raffaella

2017, *La radio del papa. Propaganda e diplomazia nella seconda guerra mondiale*, il Mulino, Bologna.

Pichard, Raymond

1955, *Un Curé s'inquiète. Pourquoi télévisions-nous la messe?*, «TV. Revue de télévision et de radio», a. IV, n. 7.

Pio XII

1949-1950, *Telemessaggio «Voici le jour»*, in *Discorsi e radiomessaggi di Pio XII*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 1954.

1950-1951, *De grand coeur*, in *Discorsi e radiomessaggi di Pio XII*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 1954.

Rahner, Karl

1953, *Die Messe und das Fernsehen*, «Orientierung-Katholische Blätter für Weltanschauliche Information» (Zürich), a. XVII, n. 17, 15 September.

Roguet, Aimon-Marie

1954, *Est-il inconvenant de téléviser la messe?*, in «Revue Internationale de Télévision et de Radio», a. III, nn. 4-5.

Ruozi, Federico

2011, *Voci e immagini della fede: radio e tv*, in Alberto Melloni (a cura di), *Cristiani d'Italia. Chiese, società e Stato, 1861-2011*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2011.

2012, *Il concilio in diretta. Il Vaticano II e la televisione tra partecipazione e informazione*, il Mulino, Bologna.

2017, *Riflettori su Barbiana: teatro, cinema e televisione*, in Raimondo Michetti, Renato Moro (a cura di), *Salire a Barbiana. Don Milani dal '68 a oggi*, Viella, Roma 2017.

[s.n.]

1928, «L'Osservatore Romano», 11 marzo.

1942, «L'Osservatore Romano», 23 dicembre.

1949a, *Esperimento a Roma di trasmissione televisiva*, «La Stampa», 29 maggio.

1949b, *La televisione a Milano.*

Le prime trasmissioni in settembre al Palazzo dell'Arte, «Il nuovo Corriere della Sera», 10 luglio.

1949c, «Il nuovo Corriere della Sera», 25 dicembre.

1950, «La Civiltà Cattolica», a. CI, n. 2395, 25 marzo.

1953a, *Oggi alla radio*, «La Stampa», 1 novembre.

1953b, *Lieve incidente al card. Schuster durante una visita pastorale*, «Corriere Milanese», 1 novembre.

1953c, *Il cardinale Schuster vittima di una caduta*, «La Stampa», 1 novembre.

1954a, *Non valida la Messa ascoltata per televisione*, «Corriere della Sera», 8 gennaio.

1954b, «Famiglia Cristiana», a. XXIV, n. 5, 31 gennaio.

1957, *Sei risposte di Pio XII sul cinema, la radio e la televisione*, «Famiglia Cristiana», a. XXVII, n. 37, 6 ottobre.

1959, *Ascoltare la messa*, «Famiglia Cristiana», a. XXIX, n. 16, 26 aprile.

1963, *Io ho sostenuto che la messa ascoltata alla televisione non ha valore*, «Famiglia Cristiana», a. XXXIII, n. 8, 24 febbraio.

Scaglioni, Massimo

2013, *I cattolici e la televisione, vettore di unificazione nazionale*, in Maria Bocci (a cura di), *Non lamento, ma azione. I cattolici e lo sviluppo italiano nei 150 anni di storia unitaria*, Vita e Pensiero, Milano 2013.

Tobia, Simona

2012, *La «Voce dell'America». Riflessioni sul contributo dei servizi informativi USA all'americanizzazione della RAI*, in Emanuela Scarpellini, Jeffrey T. Schnapp (a cura di), *ItaliAmerica. Il mondo dei media*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, il Saggiatore, Milano 2012.

Van den Heuvel,

1951a, *La messe radiodiffusée et télévisée compte-t-elle?*, «Revue Internationale de Télévision et de Radio», a. I, n. 1.

1951b, *Allocution de Son Eminence le Cardinal Suhard à la messe de minuit de Noël 1948 à Notre-Dome* «Revue Internationale de Télévision et de Radio», a. I, n. 1.

1961, *La messe télévisée.*

Recommandations pratiques, «La semaine religieuse de Paris», a. CVIII, 1 avril.

1969, *Rundfunkübertragung von Gottesdiensten?*, «Communicatio socialis», a. II, n. 2.

Vecchio, Giorgio

2002, *L'arrivo della televisione in Italia: diffidenze e illusioni dei cattolici*, in Camillo Brezzi, Carlo Felice Casula, Agostino Giovagnoli, Andrea Riccardi (a cura di), *Democrazia e cultura religiosa. Studi in onore di Pietro Scoppola*, il Mulino, Bologna 2002.

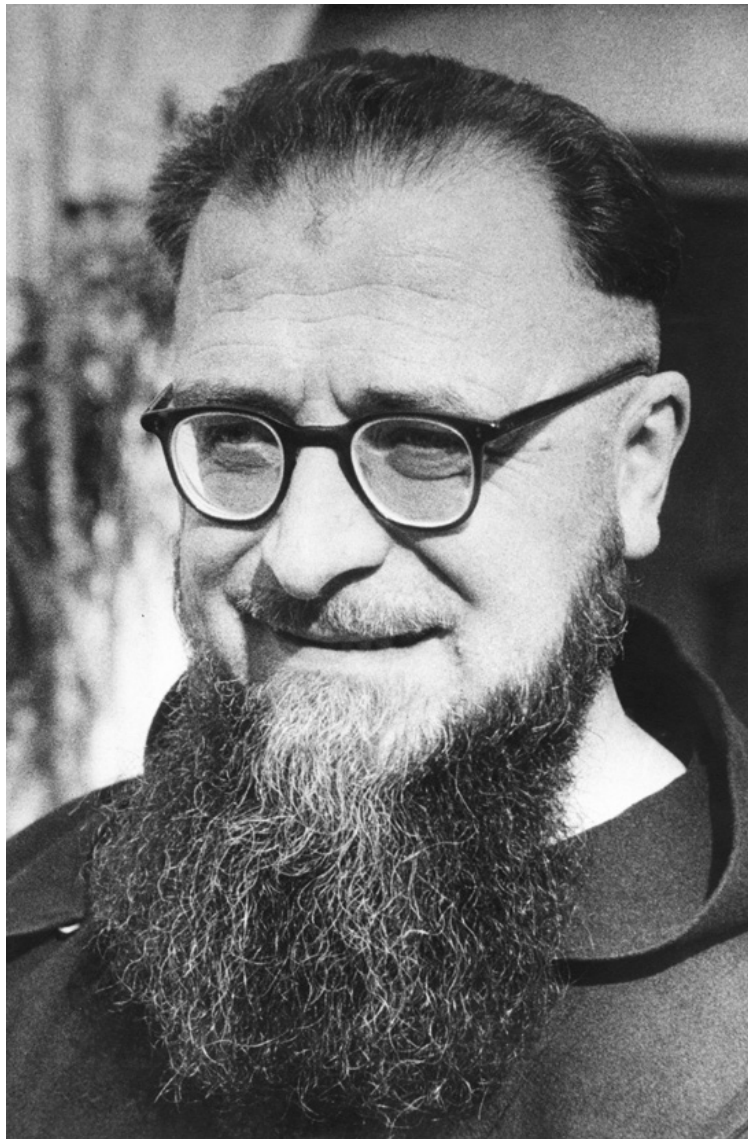


Fig. 1 – Padre Mariano (Paolo Roasenda, 1906-1972).

L'IMMAGINE DELLA FEDE SUL PICCOLO SCHERMO. LE RUBRICHE RELIGIOSE TELEVISIVE

Paola Valentini

L'impatto, i legami e l'influenza della cultura cattolica sulle trasmissioni televisive sono un ambito da tempo studiato e ampiamente documentato. Tuttavia come effettivamente siano costruite, programmate e coordinate le singole trasmissioni religiose della televisione pubblica italiana è un argomento ancora in gran parte sconosciuto. Questo saggio vuole analizzare le trasmissioni religiose della televisione italiana fino al 1970, ponendo attenzione non tanto ai contenuti quanto alla complessa storia mediale in cui si trovano inserite e alla forte consapevolezza che rivelano delle caratteristiche del linguaggio audiovisivo, della forza dell'immagine televisiva e della cultura visuale in cui si trova inserita.

The impact, ties and influence of the Catholic culture on the Italian television is widely documented and has been the subject of a vast scholarship. However, no specific attention has been paid so far on how religious programs were actually conceived, programmed and coordinated. Rather than focusing on the contents, this essay aims to analyze the complex media history embedded in the religious shows broadcasted by RAI until 1970. As such, the article highlights how these productions demonstrate high-skilled notions of audio-visual language as well as their awareness of the power of television images and visual culture.

I. PARODIA E RELIGIONE TELEVISIVA

Il legame tra immagine audiovisiva e predicazione è un dato evidente anche soltanto a partire dalla legittimazione indiretta fattane dalla parodia negli anni '60 che, come accade sempre con la satira, fa emergere anche la specificità della posizione della rappresentazione televisiva in materia di personaggi religiosi e la sostanziale diversità di vedute tra televisione e cinema.

«Come *Canzonissima* insieme a Falqui ha avuto un Sacerdote, era giusto che anche *Doppia coppia* avesse il suo»: così, il 26 aprile 1969, Alighiero Noschese, vestendo i panni del frate cappuccino padre Mariano (Paolo Roasenda; *fig. 1*), si appresta a chiudere la settima e ultima puntata del riuscito varietà del Programma nazionale, impartendo l'ormai nota benedizione «Pace e bene a tutti».

Il "ladro di anime" Alighiero Noschese, come lo definiva in quegli anni Federico Fellini, aveva ormai da tempo fatta propria la figura del famoso frate tanto che, come annota Ugo Buzzolan su «La Stampa», «quando è comparso un Padre Mariano perfetto, con barba, occhiali, sorriso celestiale, le braccia alzate al cielo e il classico saluto "Pace e bene, pace e bene..." si è rimasti in dubbio per qualche attimo: chi era? Era Noschese che imitava Padre Mariano? O era Padre Mariano

in persona che imitava le imitazioni di Noschese?»¹. *Doppia coppia* colloca chiaramente con la sua parodia padre Mariano tra i politici e i personaggi di rilievo della vita pubblica: l'esordio "ufficiale" della satira politica televisiva era infatti l'innovazione più rilevante della trasmissione², che si spingeva per la prima volta a esibire sul piccolo schermo, a fianco di padre Mariano, Nikita Krusciov, Pablo Picasso, Paola Borboni, il principe Filippo di Edimburgo o Mike Bongiorno. Noschese – non a caso molto amato dai politici e poco perseguitato dalla censura – di fatto concentra la propria satira su narcisismi ed esibizionismi della vita pubblica. Al centro c'è il mondo dello spettacolo, come è dichiarato subito nel gioco di parole tra Guido Sacerdote e il "sacerdote" padre Mariano e come è evidente nello sketch, che vede il frate-sosia stilare la pagella sui protagonisti dello show, stigmatizzare la ripetitività della televisione italiana, e lanciare allusioni neanche tanto velate all'insoddisfazione degli spettatori. L'immagine proposta è sempre bonaria e familiare, pur bollando comportamenti e abitudini, là dove i protagonisti della trasmissione sono valutati con asterischi e divieti ai minori (Sylvie Vartan vietata ai minori di 18 anni per le sue minigonne, Bice Valori ai minori di 40 per il «linguaggio pesantuccio» e Lelio Luttazzi «vietato a tutti»). Non a caso l'altra celebre imitazione religiosa promossa da Noschese in questi anni, nello stesso *Doppia coppia* e l'anno successivo a *Canzonissima*, è quella di padre Brown: di fatto più parodia dell'attore Renato Rascel e della sua interpretazione televisiva (fig. 2), animata da canzonette e balletti, che non invettiva contro il personaggio creato da Gilbert Keith Chesterton e portato sul piccolo schermo da Vittorio Cottafavi³.

Rispetto ai garbati toni televisivi, per di più nel contesto decisamente libero e spigliato che già la critica del tempo riconosce allo spettacolo ideato da Antonio Amurri e Dino Verde, molto diverso era stato il ritratto offerto qualche anno prima dalla parodia condotta da Vittorio Gassman ne *I mostri* di Dino Risi (1963). Al centro dell'episodio *Il testamento di Francesco* vi sono infatti proprio la falsità e la presunzione del prete predicatore: una persona completamente compresa dallo spettacolo e sordidamente ipocrita. Già nella sala trucco, a fianco di Paladini che si prepara al *Telegiornale*, colpiscono le uniche preoccupazioni dell'uomo, che sono gli ordini da impartire ai truccatori per mascherare una mascella troppo dura, per dare la giusta profondità allo sguardo con l'ombretto e per preparare le mani affinché possano ben valorizzare la gestualità. Il cambio di inquadratura e l'apparizione nelle vesti di un prelado, che dal picco-

¹ Buzzolan, 1969.

² La prima puntata di *Doppia coppia*, andata in onda sul Programma nazionale l'8 marzo 1969, vede come elemento chiave del nuovo varietà televisivo diretto da Eros Macchi la libertà di presentare parodie e imitazioni di personaggi politici. La satira "al borotalco", come la definì lo stesso Noschese, segnò un giro di vite nella cultura italiana soprattutto per la nuova consapevolezza della sua popolarità. Cfr. Caroli, 2003: 123.

³ Grande successo di pubblico, anche grazie alle interpretazioni di Renato Rascel e Arnaldo Foà (Flambeau, il ladro redento), la serie in sei episodi fu trasmessa sul Programma nazionale tra il 29 dicembre 1970 e il 2 febbraio 1971 per la regia di Vittorio Cottafavi che, come ha dichiarato, politicizzò il personaggio di padre Brown, facendone «un cattolico fabiano, un cattolico socialista»: un aspetto particolare del cattolicesimo, secondo alcuni facile e superficiale, che ritorna spesso negli strali e negli attacchi della critica e che viceversa appare totalmente ignorato nell'immagine popolare riportata anche dalla parodia di Noschese. La citazione è riportata in Aprà, Bursi, Starace, 2010: 333-336.



Fig. 2 – Renato Rascel interpreta padre Brown.

Lo schermo impartisce un rassicurante «La pace sia con voi fratelli» e blandisce la «diletta famiglia all'ascolto» con il sermone francescano sull'umiltà, priva la scena di qualsiasi possibilità di salvezza. È indubbio che, nonostante l'abito talare in luogo del saio, l'avvenenza e il linguaggio forbito invece del tono colloquiale e dell'inflessione provinciale, il pensiero vada a padre Mariano, e che la condanna di Risi nei confronti del pulpito televisivo sia totale e senza appello.

Mentre dunque la televisione parodia la figura del prete senza minare i fondamenti della relazione tra religione e immagine audiovisiva, ma al contrario di fatto legittimandone bonariamente la dimensione istituzionale, il cinema contesta acutamente la relazione falsa e deformante istituita tra religione e televisione, e il potere di rovesciamento che essa ha nei confronti dei precetti cristiani, e al tempo stesso denuncia e dichiara apertamente la posizione ambivalente che si viene a creare tra attore e predicatore. Dino Risi ribadisce con forza questa distanza tra i due media, inserendo il sermone televisivo di Gassman nella cornice di un televisore, cosicché non ci sia alcun margine di errore e di confusione tra immagine televisiva e filmica e tra la distanza critica di cui solo quest'ultima è dotata.

Questa digressione sulla rappresentazione mediale dell'uomo di Chiesa non mostra solo la lontananza tra televisione e cinema e la dipendenza ma anche la caustica presa di distanza tra quest'ultimo e il piccolo schermo⁴. Nelle diverse e antitetiche declinazioni, le due parodie religiose evidenziano il farsi realtà del personaggio televisivo del predicatore religioso, che tra il 1963 e il 1969 è ormai diventato figura acquisita e familiare, per alcuni aspetti smentendo i possibili pronostici iniziali.

II. PROGRAMMI TELEVISIVI E PERSONAGGI RELIGIOSI

Il legame fra televisione e programmi religiosi nel 1963 è ormai consolidato; tuttavia va anche detto che appare del tutto minoritario all'interno della programmazione: si può affermare con una certa approssimazione che occupi più o meno la stessa percentuale media di ore trasmesse settimanalmente da *Telescuola*, rivelandosi dunque in piena sintonia, a livello di struttura di palinsesto, con le preoccupazioni istituzionali di aggiornamento e di istruzione. Una realtà diversa, ad esempio, da quella radiofonica, dove la sola trasmissione *Casa serena*, tenuta come si dirà proprio da padre Mariano, nell'arco del 1953 poteva contare su ben 205 trasmissioni, dunque con una presenza quasi quotidiana⁵. Rispetto alla fase d'esordio della televisione, lo spazio delle rubriche religiose rivela tuttavia una chiara espansione e l'acquisizione di una visibilità sempre maggiore nel quadro delle nuove trasmissioni di cui, anticipo, la stessa dirigenza RAI sembra quasi costretta a prendere atto.

⁴ Cfr. Valentini, 2004 e 2007.

⁵ A esse andrebbero aggiunte le 52 trasmissioni di *Casa serena* domenicali, nonché le 123 rubriche religiose (letture e spiegazioni del Vangelo, conversazioni, ecc.) e l'evidente presenza religiosa pure in altri generi, come nei cosiddetti *Montaggi* del Programma nazionale, che nel 1953 vedono in onda per esempio *Storia biblica* (16 trasmissioni) e *L'arca di Noè* (12 trasmissioni). Cfr. AA.VV., 1956: 49-51. Per un esame della programmazione e della televisione italiana si rimanda quali strumenti indispensabili agli studi classici Grasso, 2000; Grasso, Scaglioni, 2003; e Monteleone, 2013.

| | 1954 | 1955 | 1956 | 1957 | 1958 | 1959 | 1960 | 1961 | 1962 |
|---------------------------------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| Trasmissioni religiose (numero complessivo) | 87 | 114 | 127 | 141 | 157 | 151 | 137 | 151 | 172 |
| S. Messa | 52 | 60 | 61 | 62 | 58 | 62 | 61 | 62 | 63 |
| Rubriche religiose | 28 | - | 8 | 11 | 24 | 26 | 13 | 32 | 33 |
| <i>Sguardi sul mondo</i> | - | 7 | - | 10 | 8 | 9 | 10 | 4 | - |
| <i>La posta di Padre Mariano</i> | - | 9 | 20 | 20 | 24 | 20 | 14 | 14 | [15] |
| <i>In famiglia</i> | - | - | - | - | 13 | 12 | 8 | 8 | [6] |
| <i>Chi è Gesù</i> | - | - | - | - | - | 4 | 16 | 16 | [15] |
| <i>Conversazioni</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | 49 |
| Altro | 7 | 38 | 38 | 39 | 30 | 18 | 15 | 17 | 42 |

Tabella 1 – Analisi quantitativa delle trasmissioni religiose RAI.

Fonte dati: "Annuario RAI. Relazioni e bilancio dell'esercizio" (edizioni 1956-1963).

Come si vede dalla *tabella 1*, che rielabora i dati presenti negli annuari della RAI relativi alla programmazione 1953-62, si assiste a un forte incremento che porta dalle iniziali 87 trasmissioni televisive del 1954 alle 150 circa degli anni successivi (172 nel 1962, comprese 23 trasmissioni religiose del neonato Secondo programma), senza considerare le eventuali repliche e rimesse in onda, all'epoca del tutto abituali.

Il cambiamento tuttavia non è solo quantitativo. Si assiste infatti a una modificazione che traspare nei documenti sulla programmazione e che investe due aspetti sostanziali per questa analisi. Innanzitutto, evidente è il passaggio da trasmissioni variegata ed estemporanea alla costruzione di una più forte continuità e sequenzialità all'interno dei programmi, se non di una più moderna serializzazione: ora le trasmissioni conquistano definitivamente le caratteristiche dell'appuntamento (non solo *Sguardi sul mondo* ma anche, ad esempio, *Discussioni d'oggi* o *Libri del mese* che di fatto superano presto l'anonimato della rubrica religiosa), si articolano talvolta internamente in puntate e approfondimenti (*Chi è Gesù*, ma anche *Uomini ed opere*) per poi proiettarsi verso il pubblico e sperimentarne potenzialmente l'interattività (*La posta di Padre Mariano*). I consuntivi sopravvissuti e le note stilate a fine anni '50 da Nazareno Taddei in occasione delle riunioni del Centro cattolico televisivo, nonché gli stessi verbali compilati dal segretario Renato Filizzola, confermano il progetto di ricchezza dell'offerta promossa dal CCTV e dal suo responsabile, monsignor Albino Galletto, e mostrano la volontà di una copertura capillare della programmazione e la ricerca di una straordinaria articolazione e varietà anche produttiva, sfruttando le tre sedi di Milano, Roma e Torino e le risorse e le proposte dei diversi consulenti

ecclesiastici in materia di televisione⁶. Nonostante alcune lievi insoddisfazioni sollevate nel primo quinquennio da parte di Galletto e dei consulenti ecclesiastici, sia nelle lettere personali sia in occasione di tali riunioni, attorno ad alcuni elementi ritornanti – la necessità di un contributo economico superiore da parte della RAI nel finanziamento di queste trasmissioni oppure la richiesta di uno studio / set televisivo dedicato alla programmazione religiosa – la consonanza tra CCTV e RAI appare forte in questa prima fase, esemplificata dall'intesa che i documenti rivelano tra monsignor Galletto e il rappresentante della Direzione generale della RAI all'interno del CCTV, Alvise Zorzi, nonché con Sergio Pugliese, direttore dei programmi televisivi. L'intesa è anche documentata dalla fattiva collaborazione che emerge in alcune occasioni: nell'autunno 1956 non desta ad esempio alcuna reazione negativa la richiesta di sospendere momentaneamente la ripresa della messa da Roma, a partire dal gennaio 1957, per sostituirla con le altre sedi, a causa del lancio di un «complesso varietà», che sappiamo poi sarà il fortunato *Telematch* di Piero Turchetti, con il suo spirito strapaesano e le sorprendenti conduzioni di Enzo Tortora, Silvio Noto e Renato Tagliani. Viceversa – evidentemente sulla base delle indicazioni del CCTV – è poi la RAI, nella persona sempre di Zorzi, a chiarire l'articolazione della serata della vigilia di Natale 1956, concordando sulla richiesta di una forte presenza, in questa occasione, dell'elemento religioso anche all'interno della programmazione serale:

Il co. Zorzi informa che il programma della Vigilia di Natale avrà questo svolgimento: Una conversazione di Padre Mariano dedicata ai bimbi e alle loro famiglie; un balletto di argomento natalizio; “La scultura dei santi” atto unico di Edoardo Anton; “Buon Natale ovunque tu sia”, programma di attualità organizzato dal Telegiornale; Santa Messa di Mezzanotte in Eurovisione dalla Cattedrale di Strasburgo.⁷

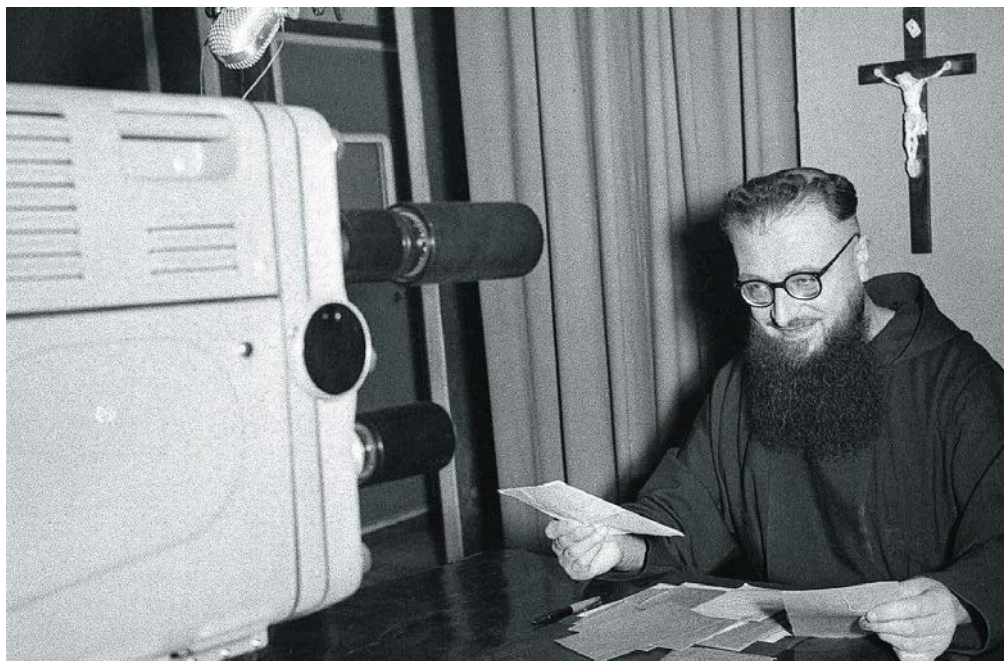
Il «comune accordo»⁸ tra CCTV e RAI, per quanto costantemente oggetto di negoziazione e monitoraggio, di rilancio e consuntivi, appare solido e tale rimarrà fino a fine decennio, dove l'unica battaglia realmente portata avanti su più fronti, sia istituzionali sia pubblici, sarà quella, frustrata, dell'approdo delle trasmissioni religiose al *prime time* e ai fasti del serale televisivo. Tuttavia, da alcuni documenti non appare altrettanto coesa la posizione per lo meno iniziale interna al CCTV, soprattutto in materia di spettacolo e di rappresentazione. A cambiare infatti in questi primi anni di programmazione non è solo la ricchezza e la varietà dell'offerta di trasmissioni religiose, ma soprattutto, non senza resistenze e ostilità, il baricentro della trasmissione, che vede trasformarsi la figura del sacerdote in quello che di lì a poco qualcuno non esiterà a definire

⁶ Si vedano ad esempio Nazareno Taddei, *Consuntivo trasmissioni religiose primo semestre 1957*, 8 marzo 1957, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1114); Nazareno Taddei, nota, 1957, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1113); Renato Filizzola, *Verbale della riunione dei Consulenti Ecclesiastici del CCTV*, 8 marzo 1957, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1115).

⁷ Renato Filizzola, *Verbale della riunione dei Consulenti Ecclesiastici CCTV del 22-23 novembre 1956*, 30 novembre 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1111: 5). Sull'accordo tra Sergio Pugliese e Galletto si veda la corrispondenza intercorsa nel maggio 1955 sulla quale si tornerà in seguito (DB: ANT 108 e ANT 109).

⁸ DB: ANT 1111: 6.

Fig. 3 – Padre Mariano
in studio.



l'«apostolo del video»⁹ e che troverà rapidamente in padre Mariano la perfetta incarnazione (fig. 3). Già in relazione alla programmazione televisiva del 1957, l'*Annuario* evidenzia come le trasmissioni religiose stiano chiaramente mettendo in luce che «l'efficacia del messaggio si completa con la presenza fisica di un personaggio, con il quale il pubblico appare disposto ad incontrarsi periodicamente»¹⁰. La scelta lessicale non può non colpire: non il rimando alla carica istituzionale (il presentatore) o ecclesiale (il padre, l'uomo di chiesa), ma il personaggio, ossia non solo la dimensione performativa e spettacolare poi vituperata da Dino Risi nel suo film, ma soprattutto il cuore di una dimensione narrativa che, come si vedrà oltre, non è affatto secondaria. L'anno successivo l'*Annuario* darà un nome preciso al fenomeno ammettendo «il particolare successo personale, indubbiamente dovuto alle eccezionali capacità di comunicativa, del Padre Mariano da Torino con la sua rubrica In famiglia - La posta di Padre Mariano»¹¹.

III. L'«APOSTOLO DEL VIDEO» TRA DIVULGAZIONE E SPETTACOLARITÀ

In realtà, come svela un illuminante documento, la volontà di costruzione del personaggio è forte fin dall'esordio, tanto da spingere il 27 maggio 1955 Sergio Pugliese a scrivere direttamente a Galletto una lettera riservata in cui sconsiglia l'ideazione di trasmissioni con «l'intervento di personalità spesso reclutate nell'ambiente accademico» (quale in quei giorni era stata la messa in onda del ciclo *Arte e vita*) non in grado di esercitare attrattiva sulla «massa dei telespettatori» e viceversa auspicando la

⁹ In un articolo pubblicato su «Sorrisi e canzoni» nel 1965, Antonio Lubrano intervista «gli apostoli del video» discutendo insieme a loro sui concreti risultati conseguiti dalle rubriche religiose alla radio e alla televisione (Emanuelli, 2004: 194).

¹⁰ AA.VV., 1958: 113.

¹¹ AA.VV., 1959: 113.

replica di casi di «sicuro successo [...] come “La Posta di Padre Mariano”, che trattano problemi comuni a tutti, rivolgendosi direttamente alla coscienza dello spettatore»¹². Il parere è pienamente appoggiato da Galletto e dall'intera Commissione d'ascolto, che si rivolge dunque al centro di produzione di Milano e alla relativa Consulta per le trasmissioni religiose, diretta da padre Antonio Covi, ribadendo che «la massa degli spettatori [...] non possono essere “presi” da dibattiti (o meglio, esposizioni a più voci) che suppongono una cultura superiore»¹³. Lo scontro tra le rubriche *Arte e vita* e *La posta di Padre Mariano* è di fatto la punta dell'iceberg di un conflitto da un lato tra la gestione romana e la politica culturale e televisiva di Galletto e dall'altro la Consulta ecclesiale televisiva milanese e la concezione intellettuale del suo direttore Covi, sostenitore dell'apertura se non dell'ingresso diretto nelle Consulte dei «migliori nomi del laicato cattolico» (per esempio il coinvolgimento nella suddetta trasmissione di Mario Apollonio o di Luigi Stefanini, o la nomina a consulente di Mario Milani¹⁴, storico collaboratore della «Rivista del Cinematografo», nel giugno 1955) e infine, di fatto, acceso sostenitore dell'autonomia del CCTV dalle ingerenze della RAI: «È il CCTV che imposta i suoi programmi come meglio crede, anche se la TV vorrebbe cose più “attraenti”»¹⁵. Al fondo della disputa tuttavia appare proprio la difesa che Covi, con l'approvazione e l'appoggio del “suo” Ufficio TV¹⁶, promuove per la solidità della catechesi, per la serietà dell'educazione e della formazione, per il valore culturale dell'operazione e anche per la connessa necessità di una maggiore consapevolezza del mezzo televisivo e dei relativi problemi estetici. Le argomentazioni trovano infatti espressione nell'attacco all'«accademismo spettacolare», all'«argomento non strettamente apologetico, ma teatrale»¹⁷, ma di fatto anche nel contrasto nei confronti di padre Mariano, per quanto mai esposto esplicitamente ma mediato e indiretto, ad esempio attraverso l'astuta diffusione di alcune lettere di scontento di telespettatori («poco risolutiva la risposta circa il problema del divorzio, per di più guastata dall'inutile e sconsigliabile freddura» e «la figura di un frate con barba che fa saltellare un pallone non è delle più edificanti»¹⁸) o il giudizio tranchant di alcuni consulenti laici (come quello lapidario del fido Milani: «Il colpo di grazia è stato inferto, questa volta, dall'ineffabile Padre Mariano, il quale con le sue lepidozze puerili ma assai più con una serie di risposte piatte e semplicistiche [...] ha scontentato e perfino urtato molti telespettatori, così da risultare in tutto controproducente»¹⁹).

¹² Sergio Pugliese, lettera ad Albino Galletto, 27 maggio 1955, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 108).

¹³ Albino Galletto, lettera ad Antonio Covi, 30 maggio 1955, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 109).

¹⁴ Mario Milani, lettera ad Antonio Covi, 30 giugno 1955, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1096).

¹⁵ Antonio Covi, lettera ad Albino Galletto, 2 giugno 1955, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 111).

¹⁶ DB: ANT 111: 2.

¹⁷ Antonio Covi, lettera ad Albino Galletto, 31 maggio 1955, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 110); Antonio Covi, lettera a Renato Filizzola, 8 febbraio 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 30).

¹⁸ Lettera di telespettatore [firma illeggibile] a Renato Filizzola, 15 dicembre 1955, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 2).

¹⁹ Mario Milani, lettera ad Antonio Covi, 16 gennaio 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1097). Cfr. anche Mario Milani, lettera ad Antonio Covi, 30 gennaio 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1099).

Nella «cruda franchezza» con cui Mario Milani riporta il giudizio suo e di altri in alcune lettere – che spesso “documentano” e mettono per iscritto incontri e colloqui precedenti con il direttore della Consulta ecclesiale sulle trasmissioni religiose di Milano –, si ritrova una forte consonanza ed evidentemente una più aperta esplicitazione della linea intellettuale di Covi e della sede milanese. Ostile, forse anche prima che allo spirito leggero e frivolo di padre Mariano, alla presenza ingombrante di mediatori culturali che trovano il loro fondamento nello spettacolo e nella novellizzazione di cui sono parte, e non già nella loro statura apologetica, come quando Milani afferma: «C'è sempre una spina, che non si può togliere: quella dei presentatori (o presentatrici) [...]. Ritengo che, per la TV, questo sia un argomento d'importanza fondamentale»²⁰. Al centro della disputa – ritengo – va riportata non solo l'opera prestata da presentatori RAI per il commento della messa o per il collegamento tra una rubrica e l'altra, ma appunto il personaggio ecclesiastico televisivo in sé, cui non si perdonano accessori di scena, improvvisate drammatizzazioni, le anche salaci battute, i motteggi e le concessioni «all'aspetto “ricreativo” e spettacolare»²¹, che invece trovano l'avallo delle più alte cariche della RAI e del CCTV. L'orientamento di Covi diverrà di fatto progressivamente di minoranza²², nonostante l'ammorbidimento di alcune sue posizioni («In genere si nota la “popolarità di questa rassegna, anche per le doti umane, di comunicativa cordiale del Padre [Mariano]»²³), che tuttavia ancora nel giugno 1956 non esitano a ribadire la linea moralmente impegnata offerta come precipua della Consulta milanese:

Si vorrebbero evitate alcune ingenuità o scherzosità, poco accette a certa parte del pubblico, che desidera un atteggiamento formativo, più serio.

Il desiderio di esser grati o piacevoli al pubblico non deve far scordare quel tono “religioso”, sacerdotale che è proprio quello che il pubblico vuole, mentre gli è sgradito un atteggiamento comune, attraente, nel senso mondano del termine, cioè al livello delle “altre” trasmissioni.²⁴

Tuttavia sarà una linea infine perdente, visto quello che nel novembre 1956, alla luce di questi fatti, appare come un “allontanamento” di Antonio Covi dalla Consulta milanese, con il reintegro alla sua direzione di Nazareno Taddei²⁵, il quale non mancherà di sottolineare continuamente la sua piena adesione alla politica culturale di Galletto in materia televisiva. E la figura di padre Mariano rimarrà indirettamente uno dei principali fautori della piena consonanza tra il CCTV e la RAI che, nelle parole di Zorzi, riconosce «l'afflusso pubblicitario e plebiscitario» a

²⁰ Mario Milani, lettera ad Antonio Covi, 24 gennaio 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1098).

²¹ Ufficio diocesano televisivo di Milano - Consulta trasmissioni religiose, verbale della riunione del 28 giugno 1956, 28 giugno 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1102: 2).

²² Si veda ad esempio la distanza che lo stesso Filizzola prende dalle varie richieste di Covi in una serie di lettere intercorse tra i due nel febbraio-maggio 1956 (DB: ANT 30, ANT 31, ANT 35, ANT 19).

²³ DB: ANT 1102: 2.

²⁴ DB: ANT 1102: 2.

²⁵ DB: ANT 1111: 2.

Fig. 4 – Nazareno Taddei al lavoro su un pullman-regia della RAI nel 1957 (Archivio Nazareno Taddei).



lui dovuto²⁶. Padre Mariano consoliderà la sua presenza non solo indiscussa, ma anzi vieppiù coinvolta direttamente nelle azioni genericamente “moralizzatrici” (come l’invito rivoltogli dalle diocesi ad affrontare nella rubrica «il problema morale [...] dell’allarmante incremento della produzione cinematografica a sfondo sessuale e criminale»²⁷), o apertamente pubbliche e direttamente politiche e parlamentari, come l’invito della CEI e del suo delegato alla scuola, Giuseppe Giampietro, subito suffragato dall’intervento di Taddei, a «collaborare attraverso lo schermo con l’azione che in queste settimane si sta facendo da parte cattolica in favore della scuola privata»²⁸.

Al di là del primato di padre Mariano, il percorso verso una misura spettacolare e seducente del predicatore, del divulgatore o del presentatore religioso è di fatto innegabile. Accanto a quella del frate cappuccino non manca la presenza frequente e ricorrente di altre voci, volti e nomi nelle trasmissioni religiose, a partire dallo stesso Taddei con le pionieristiche rubriche religiose abbinate fin dal 10 gennaio 1954 alla prima messa televisiva (*Problemi della famiglia moderna*, seguito la settimana successiva dalla «rievocazione storica» *Santa Agnese*), o il fascino delle letture del Vangelo, talvolta legate all’occasione domenicale, ma sempre più spesso alla personalità degli autori e dei “personaggi” già tutti televisivi (*Vangelo figurato* di Vittorio Bellucci, dirigente dell’Azione cattolica, nelle settimane del debutto, o la *Spiegazione del Vangelo* di monsignor Delfino Nava

²⁶ DB: ANT 1111: 3.

²⁷ Segretariato Generale per la Moralità, Relazione del 15 marzo - 31 marzo 1959, Archivio dell’ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XII, busta 20 (DB: ISACEM 1446: 1).

²⁸ Nazareno Taddei, lettera a padre Mariano, 27 giugno 1961, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 449). La lettera di Giampietro a Taddei, databile al giugno 1961, è allegata da quest’ultimo alla missiva, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 448).

fino ad arrivare ai Commenti al Vangelo che Tuoldo tiene nel 1964²⁹) e infine l'attrattiva di nuove trasmissioni non prive di originalità e innovazione e di «contaminazioni suggestive»³⁰, come la fortunata serie di originali televisivi accompagnati da dibattito in studio di *Vivere insieme*, coordinata dal 1962 al 1970 da Ugo Sciascia, collaboratore fidato di Gedda, su un tema di nuova complessità come la famiglia: una trasmissione che di fatto travalica nel modello teatrale, nell'inchiesta e nella fiction, in ogni caso nella piena affermazione della narrazione audiovisiva che prenderà piede risolutamente a partire dal decennio successivo, finendo di fatto con il rimpiazzare del tutto le rubriche religiose e con l'affrancare la piena narratività del "personaggio", conquistando finalmente la tanto agognata prima serata televisiva³¹.

Negli anni '60, dunque, quando la visibilità dell'elemento religioso nella programmazione RAI si fa più evidente anche esteriormente – basti pensare alle due copertine che nel novembre 1958 «Radiocorriere» dedica al *Pastor Angelicus* e poi a papa Roncalli³² –, quando le rubriche domenicali acquistano sempre più forza e il volto di Taddei diventa un appuntamento fisso sul video e sulle pagine di programmazione (*fig. 4*), padre Mariano è simbolo e protagonista incontrastato della religione televisiva, forse finale rifugio nel piccolo schermo per quella «carenza di autentica ispirazione religiosa» che Diego Fabbri lamentava nell'immediato dopoguerra nei soggetti cinematografici cattolici³³; o forse, come si è detto, tributo pienamente condiviso a quella necessità di «un ritmo più vivace e televisivo» invocata più volte da Galletto e Taddei³⁴. Nel 1959 il frate cappuccino domina tutte le rubriche religiose, tra cui la neonata *Chi è Gesù*, e si impone con il celebre augurio natalizio; l'anno successivo, all'accumulazione si sostituiscono ormai chiaramente una strategia e una precisa articolazione delle trasmissioni – come la definisce l'*Annuario RAI* facendo del tutto proprie le indicazioni del CCTV – a coprire i diversi orientamenti della vita spirituale in TV, dal dialogo con i telespettatori ai problemi di vita quotidiana e a questioni teologiche:

Tra i programmi religiosi vanno ricordate, oltre alle consuete trasmissioni della S. Messa festiva, che ha assunto talvolta carattere di particolare solennità in ricorrenze liturgiche di rilievo, le numerose trasmissioni che la domenica mattina hanno svolto i più svariati temi connessi con i problemi della vita cattolica, e le celebrazioni delle grandi figure del cattolicesimo, da San Giuseppe Cafasso a Santa Teresa d'Avila. Le rubriche di Padre Mariano da Torino si sono articolate

²⁹ Commissione CEI per le Comunicazioni sociali, *Riunione Commissione Episcopale per la comunicazione sociale. Situazione e problemi dell'Ente dello Spettacolo al 1 giugno 1964*, 10 giugno 1964, Archivio della CEI (DB: ACEI 74: 8).

³⁰ Monteleone, 2013: 356; cfr. anche Grasso, 2000: 120.

³¹ Oltre alle ripetute richieste di Galletto già citate (DB: ANT 1111), intensificatesi poi in occasione del varo del secondo canale televisivo, va ricordata la specie di campagna a mezzo stampa alimentata da padre Mariano stesso: «Gli spettatori sono contenti dell'attuale orario? [...]. Se vogliono, potrebbero scrivere alla Direzione della RAI-TV e sollecitare mutamenti...»; padre Mariano in Cavaterra, 1960 (DB: PER 275 e PER 256).

³² Cfr. «Radiocorriere», a. XXXV, n. 42, 19/25 ottobre 1958 e «Radiocorriere», a. XXXV, n. 45, 9/15 novembre 1958.

³³ Diego Fabbri, *Esame sui possibili orientamenti dell'Ente dello Spettacolo*, dattiloscritto, [1945?], Archivio Diego Fabbri parz. riprodotto in Vanelli, 2013: 7, n. 9.

³⁴ DB: ANT 1111: 3.

secondo tre orientamenti: uno basato sulla diretta corrispondenza coi telespettatori (*La posta di Padre Mariano*), un altro sulla trattazione di problemi inerenti alla vita familiare (*In famiglia*), e il terzo sullo svolgimento di una originale quanto documentata ricerca delle testimonianze della vita terrena di Gesù (*Chi è Gesù?*).³⁵

Come svela chiaramente questa osservazione dell'*Annuario*, l'affollamento di programmi televisivi religiosi è senza dubbio un'indicazione importante. Tuttavia non esaurisce l'argomento: di fatto la televisione, presunta finestra sul mondo, come appare chiaro fin dai suoi primi passi è articolata e complessa operazione di messa in quadro e di rappresentazione. La storia dell'espressione televisiva della religiosità non può essere limitata alla storia istituzionale della RAI, alla politica attuata nella direzione di programmi da Albino Galletto e Nazareno Taddei o all'imprimatur di Filiberto Guala³⁶, ma è la storia di un'immagine e di una modalità di rappresentazione che – esattamente nello spirito della sensibilità mediale taddeiana – esplora anche nella sfera religiosa le sue potenzialità comunicative e i suoi limiti rappresentativi, dialogando con il circostante paesaggio mediale e televisivo. Anche la succitata polemica tra la Consulta ecclesiale di Milano e il CCTV di Roma ha in fondo, proprio nella dimensione rappresentativa prima ancora che nei contenuti, la sua ragion d'essere nei «problemi estetici [delle trasmissioni religiose], così urgenti oggi specie sul piano di una chiarificazione morale», nel dotarsi di tutti i mezzi e le risorse necessarie e nell'evitare il «polpettone di chiara marca Istituto Luce»³⁷. Nonostante la carenza di documentazione e l'attuale indisponibilità di materiale audiovisivo sulla quasi totalità delle trasmissioni a carattere religioso, anche solo le poche rubriche superstiti del periodo, tutte essenzialmente incentrate su padre Mariano, obbligano ad alcune prime considerazioni su questo aspetto del fenomeno televisivo spesso trascurato.

IV. L'EREDITÀ E IL CONFRONTO DIALETTICO CON L'ESPERIENZA RADIOFONICA

Il primo elemento da considerare è indubbiamente l'eredità e il rapporto dialettico che le trasmissioni religiose televisive instaurano fin da subito con l'analoga e ormai consolidata tradizione radiofonica, che continua peraltro intensa, andrebbe detto, anche in questo periodo: alle soglie della televisione, nel 1953, la radio produce sui tre canali ben 123 trasmissioni a carattere religioso, cui vanno aggiunti i molti interventi all'interno delle cosiddette trasmissioni speciali e di categoria, come i 52 appuntamenti con *Sorella radio*, «trasmissione settimanale per gli infermi», e la già citata *Casa serena*, con ben 205 appuntamenti in cui è documentata già in questo periodo la presenza di padre Mariano, ad esempio con un ciclo di narrazioni sulla vita dei santi. Si tratta di una produzione rilevante che dà subito un quadro della dispersione (intesa proprio come tipologia del genere) degli elementi di religiosità tipica della programmazione radiofonica all'indomani

³⁵ AA.VV., 1961: 200.

³⁶ Per una lettura approfondita di questi aspetti si rimanda a Scaglioni, 2013; si veda anche il quadro sintetico di Ruozi, 2011, nonché la rassegna condotta in Morandi, 2009.

³⁷ Cfr. DB: ANT 111 e ANT 1097.

della partenza della televisione³⁸. La radio dunque costituisce un modello di riferimento immediato e anzi – come per tutti gli altri generi televisivi – un laboratorio di sperimentazione per il piccolo schermo di cui ancora una volta è dimostrazione la figura di padre Mariano che, tra Radio Vaticana (con *Quarto d'ora della serenità*) e le appena citate programmazioni RAI, muove i primi passi medialti proprio alla radio, costituendo dunque il suo discorso religioso – e la propria fama – in un'ottica spiccatamente intermediale.

La relazione non può limitarsi tuttavia a raffronti coevi: la radio fin dagli esordi instaura un rapporto con la religione che la televisione, pur assecondando logiche e strategie talvolta differenti, non può trascurare. Va ad esempio osservato almeno frettolosamente che la programmazione radiofonica rivela un forte interesse per la dimensione locale, una ratifica della presenza sul territorio della radio e con essa della religione che è invece quasi assente dall'orizzonte televisivo – se si eccettua la selezione accurata delle chiese da cui trasmettere la messa, anche questa per altro modellata sull'esperienza radiofonica. Nel gennaio 1936, ad esempio, anno d'oro della radiofonia italiana, non solo la lettura e spiegazione del Vangelo si diversificano naturalmente tra le grandi stazioni emittenti, da Roma-Napoli a Milano-Genova-Torino, ma si articola ulteriormente sede per sede, ciascuna legata alla voce di un proprio padre spirituale: così ad esempio da Milano trasmette il ben noto Vittorino Facchinetti, su cui si tornerà fra un istante, da Torino don Giocondo Fino, da Genova padre Teodosio da Voltri, con una ricca schiera di religiosi non solo autorevoli ma stimati e amati, i cui nomi sono accuratamente documentati sulle pagine di programmazione del «Radio-corriere». Questo localismo invece sarà pesantemente censurato nell'esperienza televisiva; nonostante Galletto si preoccupi più volte di rassicurare sull'inconsistenza dei timori di un accentramento delle trasmissioni su Roma, a scorrere i documenti interni al CCTV questo orientamento, suo e non solo, di fatto appare più che chiaramente.

Convorrà, a mio parere, corroborato dal pensiero ben più autorevole dei superiori Ecclesiastici, che le Commissioni Diocesane, di Milano, di Torino e di Roma coordinino la loro attività sul piano nazionale, attraverso il Centro Cattolico Televisivo.³⁹

Come emerge da questa risposta di Galletto al responsabile della Commissione diocesana dello spettacolo di Milano, monsignor Ludovico Gianazza, e dalla fitta corrispondenza inviata dal commissario nel novembre 1953, nelle cui missive trovano voce di fatto le preoccupazioni del cardinale Ildefonso Schuster, le intercessioni di Taddei e i tentativi di mediazione del futuro arcivescovo Giovanni Battista Montini, il ridimensionamento del centro milanese inizia subito all'indomani

³⁸ AA.VV., 1956: 113.

³⁹ Albino Galletto, lettera a Ludovico Gianazza, 28 dicembre 1953, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1091).

dell'uscita dalla fase sperimentale della televisione⁴⁰; e certo non è un elemento secondario nel conflitto interno al CCTV di cui si è parlato sopra. Che ci siano una concreta preoccupazione e una reazione all'affronto per il ridimensionamento di un centro produttivo come quello di Milano, che fin dall'inizio aveva giocato un ruolo centrale nella produzione televisiva, rivendicando di «avere per primi realizzato un'organizzazione e un'attività televisive [cattoliche]» e sottolineando la preoccupazione che «il movimento televisivo non debba divenire il monopolio di una sola organizzazione cattolica, vale a dire dell'Ente dello Spettacolo», chiedendo pluralismo e una gestione più democratica⁴¹; o che domini invece il richiamo al senso di responsabilità e si auspichi la coordinazione con Roma per far fronte comune alle “minacce” per i «gravi problemi per il bene delle anime» e per «allontanare i pericoli che possono derivare anche in questo settore [televisivo] tanto delicato»⁴²; fatto sta che nella prassi televisiva, nonostante ancora a lungo i promemoria interni all'ambiente cattolico identificheranno e spartiranno scrupolosamente le produzioni tra le varie sedi, rivendicando una sorta di equa suddivisione⁴³, di fatto questo “localismo” della produzione – a partire dalla stessa messa – è del tutto censurato in nome del Programma nazionale televisivo, unica realtà centrale (e di fatto ben presto romana) percepita dallo spettatore. Nonostante questo diverso legame con il territorio, nello stesso tempo anche all'interno delle trasmissioni religiose radiofoniche c'è un progressivo orientamento verso una figura di riferimento, quella già citata «presenza fisica di un personaggio» di cui parlerà *l'Annuario* quasi vent'anni dopo. Man mano che il radioapostolato procede, come è definito negli anni '30 all'EIAR⁴⁴, la vera e propria costruzione mediale di un radio predicatore, che subito è individuata nel francescano Vittorino Facchinetti, prosegue altrettanto intensamente: la sua diventa una posizione stabile e riconoscibile all'interno delle trasmissioni, protagonista dei momenti liturgici più rilevanti, i Quaresimali o il Triduo della Settimana Santa, ben valorizzati nella programmazione ed evidenziati dai flani sulle pagine del «Radiocorriere»: «Anche quest'anno la Quaresima verrà ricordata alla radio da Padre Facchinetti con una serie di nove conferenze. Il dotto e popolare francescano ha raggruppato le conferenze sotto un unico titolo “Le nostre idealità”»⁴⁵. Dal marzo 1936 la sua spiegazione del Vangelo avviene di fatto a reti unificate. Non preme in questo momento sottolineare il rilievo anche politico di questa figura, dal 26 aprile 1936 non a caso vicario apostolico della Tripolitania e sostegno spirituale a Mussolini nei suoi ultimi giorni. Quello che interessa è invece la costruzione tutta popolare del personaggio fatta sulle pagine del «Radiocorriere» e attraverso le rubriche religiose. Scriverà molti libri pubblicando quasi tutti i suoi

⁴⁰ Giovanni Battista Montini, lettera a Ildefonso Schuster, 13 novembre 1953, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1087); Ludovico Gianazza, lettera a Ildefonso Schuster, 1953, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1088); Ludovico Gianazza, lettera a Giovanni Battista Montini, 19 novembre 1953, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1089); Albino Galletto, lettera a Nazareno Taddei, 28 dicembre 1953, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1092).

⁴¹ DB: ANT 1088.

⁴² DB: ANT 1087.

⁴³ Si vedano ad esempio i già citati consuntivi stilati da Taddei circa le trasmissioni religiose del 1956 e del 1957 (DB: ANT 1113 e ANT 1114).

⁴⁴ *Radioapostolato*, «Radiocorriere», a. VII, n. 14, 4/11 aprile 1931: 1.

⁴⁵ [s.n.], 1936: 6. Si veda anche come esempio [s.n.], 1934: 10.

interventi radiofonici e pubblicizzandoli sui mezzi dell'EIAR, inciderà dischi, ma soprattutto aprirà un importante canale di dialogo con gli ascoltatori, addirittura interrogandoli, indicendo referendum, coinvolgendoli e interagendo attraverso i suoi programmi radiofonici. Nonostante infine un linguaggio sicuramente più aulico di quello poi adottato da padre Mariano, Facchinetti non esita a rivolgersi agli ascoltatori come «signori e amici» e a inviare frequenti auguri e richiami ai suoi «amabili ed invisibili uditori»⁴⁶. Come sarà per il suo omologo televisivo, si assiste a una divaricazione tra la crescita di potere di una figura in questo caso anche apertamente politica e l'immagine del personaggio televisivo che risalta non quale emblema dell'autorità, sociale, politica e nemmeno religiosa, ma piuttosto come personaggio familiare (bonario nel caso di padre Mariano), a tratti quasi dimesso. Le poche fotografie, spesso la medesima, pubblicate sempre in questo periodo ritraggono un padre Facchinetti giovane, seduto comodamente rilassato e sorridente nel suo semplice saio, in un ambiente spoglio; e seppur le cronache ne sottolineino il carattere forte e la piena adesione al regime⁴⁷, offrono attraverso questa fotografia – correlato e integrazione alla sua voce radiofonica – un'immagine ben diversa da quella celebre che lo ritrarrà solo qualche anno dopo, nel 1943, a Salò, in piedi, imponente nel fisico e nella composta tunica, le Sacre Scritture in una mano e l'altra in gesto benedicente, con ai piedi il Duce inginocchiato in preghiera.

Tale accorta strategia di creazione dell'immagine mediale del predicatore, che ha le sue radici nell'esperienza radiofonica, si ripropone analoga per padre Mariano, vinte come si è detto le rimostranze minoritarie in seno all'ambiente cattolico sugli eccessi di spettacolarizzazione. È una costruzione certamente più complessa e che oserà farsi più ardita, non solo ad esempio nei reportage fotografici che accompagnano la costruzione della sua fama – sia sulle riviste popolari⁴⁸ sia nei materiali dell'ufficio stampa della RAI, che documenta fotograficamente il personaggio nelle più diverse situazioni, mentre accarezza una mucca o tiene un pallone in mano o celebra la messa in cornici semplici e provinciali – ma al punto da dialogare anche, come si è detto in principio, con le sue parodie.

V. MODELLI DI RIFERIMENTO E NASCITA DI UN FORMATO

Nonostante l'intermedialità tipica del periodo⁴⁹, che ha un peso anche nella costruzione della figura – o meglio del personaggio – del predicatore a distanza, è indubbio che sulla creazione delle rubriche televisive insistono anche precisi modelli e formule, che nel dopoguerra concorrono a creare un vero e proprio genere televisivo distinto dall'ampia offerta delle classiche conversazioni ereditate dal mondo della radiofonia. Del resto, come si è visto, la dignità estetica, il perfezionamento tecnologico, la qualità della comunicazione, la natura prettamente televisiva, l'accuratezza delle scenografie, eccetera, erano argomenti nient'affatto

⁴⁶ Citazioni tratte da alcune conversazioni radiofoniche ripubblicate in Isola, 1998: 123-125.

⁴⁷ Fotografia di Vittorino Facchinetti, *La radio in volo*, «La Stampa della Sera», 3 febbraio 1936: 2. L'immagine è la medesima pubblicata nel 1929 su «Radiorario», a. V, n. 14, 31 marzo/7 aprile 1929: 14.

⁴⁸ Si vedano ad esempio Bocchi, 1956 e la celebre inchiesta per «Gente» (Ray, 1960a; 1960b).

⁴⁹ Colombo, 1998; De Berti, 2000; e Valentini, 2002.

marginali, molto sentiti dalle varie componenti del CCTV, oltre che ampiamente condivisi naturalmente dalla Direzione generale della RAI.

Le stesse rubriche religiose radiofoniche, ad esempio, dialogano con alcuni precisi modelli, primo fra tutti quello francese dei *radio-sermons* del gesuita Pierre Lhande: non semplice pioniere delle predicazioni domenicali, che tiene a Radio Paris dal 2 gennaio 1927 fino al 1934, ma anche di fatto un acuto sostenitore della "forma" radiofonica e delle sue innate caratteristiche di mistero e spiritualità, prima ancora dei contenuti veicolati, e della sua intrinseca religiosità. Analogamente, quelle televisive dialogano con altri modelli e riferimenti televisivi e culturali.

Da questo punto di vista certamente non è stato abbastanza analizzato l'influsso esercitato sulle rubriche televisive italiane da uno dei più noti predicatori cattolici dell'epoca: il reverendo statunitense Fulton John Sheen (*fig. 5*), che non solo è figura nota in Italia, a partire almeno dalla sua presenza a Roma per il Concilio, documentata ampiamente dai telegiornali del periodo, tanto da essere citato e mostrato almeno una decina di volte tra il 1953 e il 1969, ma che incontra direttamente anche padre Mariano. L'ufficio stampa RAI documenta fotograficamente due occasioni precise nel 1961 e soprattutto il 29 gennaio 1962, quando è ospite autorevole in televisione di *La posta di Padre Mariano*, anche se la catalogazione della fototeca dell'ufficio stampa RAI reca la dicitura «Intervista a Padre Mariano», confermando dunque con questo rovesciamento prospettico quel processo di costruzione mediale, qui quasi divistica, che accompagna dalle sue origini la predicazione a distanza.

Al di là di questo, da parte della produzione RAI è indubbia la forte volontà di stabilire una relazione, un collegamento, forse anche una legittimazione internazionale tra padre Mariano e Fulton Sheen, o meglio tra questi modelli di comunicazione religiosa. L'impressione infatti è che ci sia qualcosa che va oltre il cameo del personaggio pubblico di forte richiamo, quale era l'arcivescovo di New York, in grado di superare l'enorme distanza che sembra dividere i due modelli di telepredicazione, sia per contenuti (rispetto alle questioni domestiche e familiari Fulton Sheen salì alla ribalta per il famoso metodo di conversione in venticinque incontri, che ovviamente ebbe spesso per oggetto personaggi celebri), sia per l'universo culturale di riferimento. Ai paramenti sontuosi, allo sfarzo delle vesti e all'ambientazione esclusiva, alla presenza pur discreta della promozione pubblicitaria (elemento comunque, come si è visto, non ignorato nemmeno per il padre nazionale), alla tangibile presenza in sala del pubblico con i suoi applausi e talvolta le risate ricreate nello studio televisivo americano, corrispondono con forza la semplicità e il pauperismo di padre Mariano e del set minimalista e silenzioso in cui il frate si muove, voglia esso richiamare la spoglia sacrestia di una qualsiasi parrocchia o l'abside di una nuda chiesa (e il modo in cui tale pauperismo è rilanciato nelle inchieste sulla sua vita quotidiana)⁵⁰. Eppure tra i due esistono evidenti e precisi rimandi proprio sul piano della comunicazione, religiosa e non solo: c'è una chiara consonanza in termini di modalità di rappresentazione e di costruzione visiva del discorso, dalla gestione dello spazio scenico (l'esordio in piano ravvicinando e intimo con il pubblico – «Friends!» apostrofa

⁵⁰ DB: PER 275.

Fig. 5 – Fulton John Sheen
ai microfoni della NBC
ai tempi della trasmissione
radiofonica “The Catholic Hour”.



subito l'arcivescovo – per poi spostarsi in una posizione più comoda, rassicurante e meno diretta, in poltrona o in totale dello studio, nella fase della vera e propria predica o della spiegazione teologica), all'uso frequente e talvolta ridondante degli accessori di scena (le familiari e dimesse lavagne con cui, gessetto in mano, entrambi spesso si rapportano, ma anche i filmati, le carte geografiche, le immagini), dal rapporto spaziale stabilito dalle inquadrature (il tabù del primo piano, il privilegio per sinuosi e rassicuranti movimenti di macchina che fanno risaltare la dimensione in presenza del predicatore, evitando il più possibile l'artificio degli stacchi di montaggio) al gioco degli sguardi con la telecamera e il telespettatore (sempre diretto ma ritmicamente mediato e calibrato, a seconda della fase della predicazione, dalle diverse posture, di tre quarti o laterali, o dal gioco stabilito con la messa in quadro). Dal confronto tra le pur poche trasmissioni sopravvissute di padre Mariano degli anni '60 e le puntate di *Life Is Worth Living*, rubrica televisiva che Sheen tenne dal 12 febbraio 1952 al 1957 prima sul network DuMont e poi sulla ABC, emergono dunque molteplici vicinanza. Guardando all'immagine televisiva e al linguaggio religioso audiovisivo che si costruisce, non distratti dalla radicale diversità di contenuti e dalla proporzione del

fenomeno americano – dove, da vero divo, Sheen nel 1958 riceve l’Emmy come “Most Outstanding Personality” e ringrazia i quattro evangelisti come i suoi autori – ci si può spingere a dire che affiora un’analogia nella costruzione del racconto audiovisivo che obbliga a parlare di un formato TV, più che di un genere, con cui la comunicazione religiosa dialoga e sul quale lavora e che è un elemento importante e forte che si impone al di là del contenuto dei sermoni televisivi, rivelando dunque ancora una volta una concezione approfondita del mezzo televisivo e non, come spesso è indicato soprattutto in queste prime fasi, una semplice cassa di risonanza e un mezzo di diffusione di contenuti predeterminati.

In questa luce le rubriche di padre Mariano si configurano con un chiaro formato, forti di una drammatizzazione e di una costruzione narrativa precisa e molto cogente, con una retorica visiva che a tratti sembra quasi sovraimporsi ai contenuti esaltando, come avrebbe detto il pioniere Lhande, l’intrinseca tensione emotiva e religiosa del mezzo. Di nuovo quello che colpisce non è la costruzione narrativa del testo scritto, ben ricostruibile attraverso la tradizionale pubblicazione dei discorsi che anche in questo caso accompagna la predicazione televisiva, ma appunto la costruzione narrativa visiva che emerge anche dalle poche trasmissioni conservate e disponibili alla visione.

Esaminando ad esempio le due puntate di *La posta di Padre Mariano*, quella del 12 febbraio 1963 (dedicata a don Giovanni Manzella e alla difficoltà tutta moderna della figura del sacerdote) e quella del 9 novembre 1965 (in cui padre Mariano legge e risponde a tre lettere di telespettatori e poi, sullo spunto di queste, parla dell’importanza della preghiera), si nota con forza l’emergere di un formato nella costruzione della rappresentazione, nella messa in scena così come nelle soluzioni di regia ricorrenti, i cui elementi principali – non distanti dal modello americano – sono: la costruzione visiva della trasmissione come racconto, le cui tre parti di apertura, svolgimento e conclusione sono scandite ritmicamente e visivamente sfruttando differenti zone dello studio, cambiando all’occasione le inquadrature e la posizione del personaggio e sottolineandone retoricamente il passaggio dall’una all’altra (con stacchi musicali, movimenti di macchina, inserti grafici e visivi, dissolvenze, zoom); il gioco tra presenza fisica del predicatore e parola o anche Verbo, come tale non solo proferito ma riecheggiante visivamente (impresso sulla lavagna, sovrimpresso all’immagine, mostrato in libri o tracce scritte); il dialogo fra Tempo e cronaca e la dialettica tra vita cristiana e contemporaneità, rafforzato da un frequente uso di dissolvenze e sovrimpressioni che traducono immediatamente l’incontro tra i due piani; infine e non da meno l’impatto emotivo creato dal gioco sottile ma ricorrente, anche qui studiato in tempi e modi, dello zoom, incaricato con leggerezza di sottolineare il volto di padre Mariano e soprattutto di escludere lo spazio circostante, installando visivamente un’alternanza quasi ipnotica tra presenza e assenza, tangibilità e spiritualità.

Il linguaggio televisivo della predicazione religiosa non è limitabile al format della specifica trasmissione – come nell’esempio di *La posta di Padre Mariano* – ma caratterizza in profondità anche il linguaggio dei programmi televisivi religiosi del decennio precedente. Nella puntata “In silenzio” della rubrica del 1958 *In famiglia*, in cui dalla realtà delle prigioni o dei lager padre Mariano prende lo spunto per parlare della dimensione raccolta della preghiera e della vita cristiana, ritroviamo modalità del tutto affini: e già qui, nel comodo studio televisivo, il

passaggio tra proscenio e scena, il gioco tra inquadrature, la presenza di oggetti simbolici, come le lettere tenute in mano o la poltrona, l'alternarsi di pause e silenzi, il rapporto spaziale diverso stabilito dalle inquadrature, tutto è perfettamente calibrato nella costruzione di un grande racconto visivo. Una conferma ulteriore del fatto che la popolarità della predicazione televisiva si fonda da subito non solo sulla costruzione di una fama e su una presunta telegenia preesistente, ma è il risultato dell'insorgenza di un formato e della costruzione innanzitutto visiva di un personaggio.

VI. UN GENERE TELEVISIVO PER LA RELIGIONE

La riflessione su un formato, perlomeno per le rubriche di padre Mariano, porta di fatto inevitabilmente, come terzo aspetto, a una considerazione delle ripercussioni in termini di genere, dove la questione non è peregrina e non ha a che fare solo con la costruzione di un dispositivo produttivo (come in fondo potrebbe essere il caso di padre Mariano) ma anche di un dispositivo ricettivo, in grado di orientare i gusti del pubblico e di favorire una facile identificazione del programma. Il discorso è complesso e investe in primo luogo la stessa nozione di "trasmissioni religiose" con cui sono etichettati alcuni programmi e altri invece no. È il caso, come si è visto, delle trasmissioni radiofoniche di padre Mariano, *Sorella radio* e *Casa serena*, ma anche di quelle televisive di *Sguardi sul mondo* o *Uomini e opere*, *Libri del mese* fino al citato *Vivere insieme*, non riportate dai palinsesti e dall'*Annuario RAI* all'ambito religioso, eppure nate in seno al CCTV e da esso prodotte; o ancora *Telescuola*, dove è sempre lo stesso padre Mariano a tenere settimanalmente la lezione di storia della religione. Connessa intimamente a questo aspetto è la nozione stessa di rubrica cui spesso è ricondotta la trasmissione di tipo religioso, ma non solo, imponendosi di fatto – un po' come le conversazioni in ambito radiofonico – come standard dietro cui riportare contenuti e modalità molto eterogenei. Lo studio di queste trasmissioni ha una dimensione conoscitiva non solo per l'assetto istituzionale e comunicativo che la religione ha nella televisione, ma anche per il medium stesso e le sue manifestazioni; e conferma l'importanza per il suo studio di una reale comprensione dell'immagine televisiva e della storia visuale del mezzo, che pure si impone proprio quando il peso dei contenuti sembra apparentemente dominante.

A chiusura dunque di questa carrellata sulle trasmissioni religiose televisive del primo decennio della televisione italiana vale la pena, per quanto sinteticamente, stilare qualche osservazione finale sull'assetto visuale che, anche attraverso esse, è possibile ricostruire della televisione degli esordi. Innanzitutto, emerge la fragilità della nozione di rubrica anche nel suo aspetto produttivo, solitamente ritenuto così cogente fin dagli esordi in ambito televisivo: spesso è attribuita a trasmissioni che di seriale e ripetitivo non hanno nulla o hanno molto poco (così nel 1958-59 vengono definite anche molte trasmissioni di varietà o dello spettacolo televisivo, come *Il mattatore* con Vittorio Gassman). Spesso, tra l'altro, questa "etichettatura" viene modificata: per esempio, le stesse rubriche di padre Mariano sono riassegnate nel 1962 alla nuova area delle conversazioni, e

infine negli stessi consuntivi del CCTV non è talvolta possibile ricostruire il principio che regge la suddivisione fra trasmissioni e rubriche⁵¹. Viceversa, anche alla luce di quanto esaminato, emerge in secondo luogo l'impressione che la rubrica si modelli più su principi figurali e visivi che non narrativi, o comunque su un assetto semio-pragmatico, per riprendere la terminologia della teoria del genere: la scrivania, i libri, la lavagna diventano figure che avvicinano contenuti tra loro differenti (da *Una risposta per voi* a *L'amico degli animali*), ostentando e occultando al tempo stesso una dimensione comunicativa comune in grado di misurarsi tanto con la pedagogia e i suoi riti quanto con le iperboli della spettacolarizzazione⁵². Infine, sempre in un'ottica di genere, risalta l'instabilità radicale, che sicuramente è riconducibile alla percezione precaria che all'epoca si aveva della televisione, ma che non si può escludere sia in qualche modo pilotata: la discontinuità nella definizione generica delle trasmissioni valorizza i caratteri di "finestra sul mondo" del piccolo schermo (la negazione del costruito di senso e del genere, che ne è emblema tra i più forti, non può infatti che lavorare in questa direzione); ma all'opposto l'instabilità definitoria porta a un potenziamento del mito di "opera d'arte totale", ideale summa delle arti precedenti di cui in fondo la TV si fa altrettanto fortemente portatrice (e in quest'ottica, di nuovo, il genere con la sua specificità e standardizzazione appare ostativo).

«Quali programmi sono più istruttivi?» – «Il *Musichiere* [...]». C'è il divertimento, una soddisfazione per la persona»: così dichiarava un contadino lucano nella celebre ricerca condotta da Lidia De Rita, che sulla scorta di attestazioni come questa evidenziava un apporto istruttivo della televisione quale «apprendimento di cose varie senza un contenuto specifico, quindi [improntato] alla conoscenza di forme culturali diverse»⁵³; e si può certamente affermare che la forza della percezione soggettiva, e non certo oggettiva, ha una ricaduta più ampia rispetto alle popolazioni rurali interrogate da De Rita e va oltre la semplice portata pedagogica della televisione, anche ammesso che sia possibile – come ci ricorda il contadino lucano – escludere qualcosa da questa totalizzante macroarea della televisione degli esordi. Quella che – per dirla con Michel Foucault – possiamo definire la dispersione della dimensione religiosa, sul fronte sia dei contenuti sia dell'assetto visivo sembra essere qualcosa di più e forse, come si diceva, di tattico, in una dialettica continua tra dichiarazione e occultamento che emerge come punto di snodo e travalica dunque in ulteriori direzioni⁵⁴. Altro elemento

⁵¹ DB: ANT 1111, ANT 1114, ANT 1115.

⁵² Pur non mancando gli studi sull'aspetto educativo della televisione (si vedano almeno Bettetini, Grasso, 1988; e Farné, 2003) e sui suoi legami con il progetto bernabeiano (tra i contributi più recenti cfr. Scaglioni, 2013; Grasso, Penati, 2015), non sufficiente attenzione, salvo pochi contributi (Bettetini, 1980), è stata accordata al modo in cui questo tentativo di mediare, ibridare e conciliare pedagogia e spettacolo si traduca non solo in strategie di programmazione ma anche in dinamiche narrative e assetti visivi interni alle trasmissioni, ad esempio emblematicamente nelle articolazioni del quiz televisivo (cfr. Valentini, 2013).

⁵³ De Rita, 1964: 105.

⁵⁴ Questo elemento di diniego ed esibizione è ad esempio (forse non a caso) una componente centrale, oltre che del sigillo religioso e della dinamica comunicativa ed evangelizzante delle trasmissioni, anche della paternità e del legame televisivo (e non solo) con la cultura statunitense; cfr. Barra, 2013; Grasso e Penati, 2015.

non trascurabile è per esempio il palinsesto che, tra laicità e religiosità, diviene con la pressione del posizionamento di una trasmissione un ulteriore fattore di duplicità, di “percezione soggettiva” e di ambiguità tra la dichiarazione e l’occultamento simultaneo della possibile categorizzazione di un programma. Se nei primi tempi la programmazione televisiva sfrutta il costrutto religioso che la stessa scansione temporale può dare, con la collocazione prefestiva o domenicale, con l’orario antimeridiano, con la ritualità stagionale dei quaresimali e dei momenti liturgicamente più solenni come l’augurio natalizio, cui è sempre data ampia risonanza, successivamente il palinsesto sembra divenire elemento di ferializzazione, se non di laicità, vera o simulata. Ad esempio, lo spostamento al martedì delle ormai importantissime rubriche di padre Mariano, nel 1960, non è certo elemento di poco conto, e la “rubrica religiosa” si trova attorno alle 19 a interagire con reportage scientifici e risposte enciclopediche televisive, a dialogare con l’assetto laico della giornata e, indubbiamente, anche con il posizionamento apparentemente più eclettico e meno istituzionale che la collocazione in palinsesto determina (la sezione è infatti quella denominata negli anni ‘60 *Ritorno a casa*, collocata a partire dalle 18.30 immediatamente dopo *La TV dei ragazzi* e prima della *Ribalta accesa* serale). Ne consegue una dinamica con la narrazione televisiva che, alla luce della fragilità e dispersione di genere di cui ho parlato sopra, non può essere liquidata così rapidamente come casuale o eccentrica, e che mostrerà un volto ancora più ambiguo soprattutto nel decennio successivo, quando Renato Rascel nei panni di padre Brown canta e balla nel varietà *Speciale per noi* (6 febbraio 1971). A dominare, infatti, sarà ormai l’ambito della narrazione audiovisiva, come nel 1968 con *I ragazzi di Padre Tobia* (racconto di formazione, ma anche vero e proprio cult inserito in *La TV dei ragazzi*). Un paio d’anni dopo la dispersione è totale e la ricomprensione nelle logiche dell’entertainment, grande macroarea che supplisce a quella pedagogica, ormai evidente: *I racconti di Padre Brown* è narrazione religiosa che nella figura di Rascel in abito talare trova un’icona di grande forza visuale, ma anche accattivante racconto del crimine; è appuntamento ormai fisso con la serialità televisiva libera dal giogo del teleromanzo, e tuttavia è collocato non certo casualmente proprio nel “religioso” martedì pomeriggio e “preceduto” nel preserale dalla tradizionale rubrica (*La fede, oggi*, a cura di Giorgio Cazzella), con la benedizione di padre Mariano che lì tiene la sua conversazione.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN "I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70" coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio da cui proviene.

I documenti studiati possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali da cui provengono e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati del progetto.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

**Tavola
delle sigle**

ABC: American Broadcasting Company

ACEI: Archivio Conferenza Episcopale Italiana

ANT: Archivio Nazareno Taddei

CCTV: Centro Cattolico Televisivo

CEI: Conferenza Episcopale Italiana

EIAR: Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche

ISACEM: Istituto per la Storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI

PER: Materiali a stampa di difficile reperibilità di cui è disponibile copia fotografica all'interno della banca dati del PRIN

RAI: Radio Audizioni Italiane, poi Radio Televisione Italiana

Riferimenti bibliografici

AA.VV.

1956, *Annuario Rai. Relazioni e bilancio dell'esercizio RAI - Radiotelevisione italiana. 1953-1955*, Edizioni Radio Italiana, Torino.

1958, *Annuario Rai. Relazioni e bilancio dell'esercizio RAI - Radiotelevisione italiana. 1957*, Edizioni Radio Italiana, Torino.

1959, *Annuario Rai. Relazioni e bilancio dell'esercizio RAI - Radiotelevisione italiana. 1958*, Edizioni Radio Italiana, Torino.

1961, *Annuario Rai. Relazioni e bilancio dell'esercizio RAI - Radiotelevisione italiana 1960*, Edizioni Radio Italiana, Torino.

Aprà, Adriano; Bursi, Giulio; Starace, Simone (a cura di)

2010, *Ai poeti non si spara. Vittorio Cottafavi tra cinema e televisione*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna.

Barra, Luca

2013, *Un'americana a Roma. Intrecci televisivi tra Italia e Stati Uniti*, in Aldo Grasso (a cura di), *Storia e culture della televisione*, Mondadori, Milano.

Bettetini, Gianfranco (a cura di)

1980, *American Way of Television. Le origini della TV in Italia*, Fondazione Angelo Rizzoli/Sansoni, Firenze.

Bettetini, Gianfranco;
Grasso, Aldo (a cura di)

1988, *Lo specchio sporco della televisione. Divulgazione scientifica e sport nella cultura televisiva*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino.

Bocchi, Lola

1956, *Padre Mariano, il frate della TV*, «Scena Illustrata», luglio.

Buzzolan, Ugo

1969, *Con Noschese la satira si è affacciata sul video*, «La Stampa», 27 aprile.

Caroli, Menico

2003, *Proibitissimo! Censori e censurati della radiotelevisione italiana*, Garzanti, Milano.

Cavaterra, Emilio

1960, *La gente ha sete di quel Dio che torna a noi nella delizia del Natale. Un'intervista con Padre Mariano*, «L'orologio», a. V, n. 52, 24 dicembre 1960; pubblicato anche in «Nuova Scintilla», a. XVI, n. 52, 25 dicembre 1960.

Colombo, Fausto

1998, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano.

De Berti, Raffaele

2000, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano.

De Rita, Lidia

1964, *I contadini e la televisione*, il Mulino, Bologna.

Emanuelli, Massimo

2004, *50 anni di storia della televisione attraverso la stampa settimanale*, Greco & Greco, Milano.

Farné, Roberto

2003, *Buona maestra TV. La RAI e l'educazione da "Non è mai troppo tardi" a "Quark"*, Carocci, Roma.

Grasso, Aldo

2000, *Radio e televisione. Teorie, analisi, storie, esercizi*, Vita e Pensiero, Milano.

2002, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano.

Grasso, Aldo; Penati, Cecilia

2015, *Una storia bifronte. Origini e sviluppo della TV italiana, tra vocazione alla cultura e inclinazione al popolare*, in Fausto Colombo, Ruggero Eugeni (a cura di), *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia*. Vol. II *I media alla sfida della democrazia (1945-1978)*, Vita e Pensiero, Milano, 2015.

Grasso, Aldo; Scaglioni, Massimo

2003, *Che cos'è la televisione*, Garzanti, Milano.

Isola, Gianni

1998, *L'ha scritto la radio*, Bruno Mondadori, Milano.

Monteleone, Franco

2013 *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia.

Morandi, Flaminia

2009, *La via dell'inferno. Il progetto cattolico nella storia della televisione italiana*, Odoja, Bologna.

Ray, Roberto

1960a, *Padre Mariano racconta la sua vita. Decisi di farmi frate alla vigilia del matrimonio*, «Gente», a. IV, n. 4, 22 gennaio.

1960b, *Padre Mariano racconta la sua vita. Quando entrai in convento i frati mi credettero una spia*, «Gente», a. IV, n. 5, 29 gennaio.

Ruozzi, Federico

2011, *Voci e immagini della fede: Radio e tv*, www.treccani.it (ultima consultazione 16 gennaio 2017).

[s.n.]

1934, Annuncio pubblicitario, «Radiocorriere», a. X, n. 13, 25 marzo/1 aprile.

1936, Annuncio pubblicitario, «Radiocorriere», a. XII, n. 10, 1/7 marzo.

Scaglioni, Massimo

2013, *Cavalcare la tigre. TV italiana e culture storiche*, in Aldo Grasso (a cura di), *Storia e culture della televisione*, Mondadori, Milano.

Valentini, Paola

2002, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Vita e Pensiero, Milano.

2004, *Radio e televisione nel cinema*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*. Vol. IX 1954-1959, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Roma/Venezia, 2004.

2007, *La televisione nei film italiani degli anni Cinquanta*, «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e spettacolo», a. VI-VII.

2013, *Televisione e gioco. Quiz e società italiana*, Archetipo Libri/Clueb, Bologna.

Vanelli, Marco

2013, *Chi è Dio? Storia del catechismo cinematografico di Mario Soldati, Diego Fabbri e Cesare Zavattini*, Le Mani, Genova.

IL CASO DELLO SCENEGGIATO TELEVISIVO I FRATELLI KARAMAZOV: IL “CRISTIANESIMO SOFFERTO” DI DIEGO FABBRI NELLA RAI PEDAGOGICA DELL’ERA BERNABEIANA

Eleonora Recalcati

Il contributo si propone di indagare il profondo legame di Diego Fabbri con l’opera di Dostoevskij che influenza la saggistica, la drammaturgia e l’impegno istituzionale dello sceneggiatore forlivese presso il Centro Cattolico Cinematografico (CCC). In particolare, si mira a definire il contributo personale di Fabbri negli sceneggiati RAI *I fratelli Karamazov* (1969) e *I demoni* (1972), in cui l’autore porta sullo schermo anni di studio e riflessione sull’opera dostoevskiana. Per meglio comprendere la relazione che corre tra la sceneggiatura, la produzione e la regia di Sandro Bolchi si analizza infine nel dettaglio il caso de *I fratelli Karamazov*.

The essay aims to investigate Diego Fabbri’s strong connection to Dostoyevsky’s work, which influenced the writer’s theatre, theoretical reflections and institutional work at the Catholic centre for cinematography. In particular, the article aims to define Fabbri’s contribution to the RAI television productions “The Brothers Karamazov” (1969) and “Demons” (1972), which represent many years of the author’s reflections on Dostoyevsky’s novels. It analyses “The Brothers Karamazov” in detail, in order to highlight the relationship between the screenplay, its production, and Sandro Bolchi’s direction.

Il personaggio di Diego Fabbri, autore tra i più prolifici e versatili dell’Italia dagli anni ’40 agli anni ’70, è conosciuto soprattutto rispetto alla sua produzione teatrale e, in secondo luogo, alla collaborazione come sceneggiatore con registi cinematografici del calibro di De Sica, Antonioni e Rossellini¹.

In questo contributo vorremmo invece dedicarci alla sua produzione televisiva², aspetto assai poco esplorato, presentando in particolare il caso dello sceneggiato *I fratelli Karamazov* (1969), emblematico della continuità di temi e poetica che permea l’opera di Fabbri nei diversi media.

Prima di affrontare esplicitamente l’opera dello sceneggiatore occorre però allargare il campo alla diffusione dello sceneggiato negli anni ’60 e agli altri due protagonisti della produzione de *I fratelli Karamazov*, il direttore generale della RAI dell’epoca, Ettore Bernabei, e il regista Sandro Bolchi.

¹ *La porta del cielo* (1945) di Vittorio De Sica, *I vinti* (1953) di Michelangelo Antonioni, *Il generale Della Rovere* (1959) ed *Era notte a Roma* (1960) di Roberto Rossellini, *Il viaggio* (1974) di Vittorio De Sica.

² Tra gli sceneggiati firmati come autore da Diego Fabbri: *Vita di Michelangelo* (1964), *Le inchieste del commissario Maigret* (1964), *I fratelli Karamazov* (1969), *Il sospetto* (1972), *I demoni* (1972).

I. LO SCENEGGIATO NELL'ERA BERNABEIANA: STRUMENTO DI ISTRUZIONE E DIFFUSIONE DI VALORI CRISTIANI

La storia dello sceneggiato comincia con la storia della televisione stessa: l'adattamento di Alberto Casella del romanzo di Giovanni Ruffini *Il dottor Antonio* viene, infatti, trasmesso dalla RAI nel 1954, data di nascita del piccolo schermo in Italia. Da quel momento in poi le riduzioni di classici letterari e testi contemporanei, scritte appositamente per la televisione, si affiancano alla trasmissione di opere teatrali e, progressivamente, prendono il sopravvento. Nuovi registi televisivi, come Anton Giulio Majano, Daniele D'Anza e Sandro Bolchi, spesso provenienti da una carriera teatrale, sviluppano un linguaggio narrativo improntato alla semplicità di lettura e alla fedeltà al testo letterario. La seconda metà degli anni '50 conta già diversi adattamenti di grande successo, molti dei quali di Majano, come *Piccole donne* (1955) e *Jane Eyre* (1957)³.

Ma la vera stagione d'oro dello sceneggiato televisivo si verifica, come sottolineano De Blasio e Sorice, nell'epoca in cui la RAI è diretta da Ettore Bernabei (1961-1974):

La Rai di Bernabei produsse una decisa innovazione nei linguaggi espressivi e nelle grammatiche del video. Uno dei campi di applicazione più interessante fu sicuramente il romanzo sceneggiato [...] la tradizione dello sceneggiato televisivo si rinverdisce nel 1964, vero anno di svolta della produzione Rai.⁴

L'innovazione bernabeiana comporta, a livello di linguaggio, un progressivo distacco dal formato teatrale che, se pur rimane iscritto nel DNA dello sceneggiato, viene gradualmente modificato anche in virtù della maggior presenza di esterni, determinata dagli investimenti di Bernabei.

A livello contenutistico il direttore generale accentua l'elemento pedagogico, scegliendo grandi classici che favoriscano la crescita culturale e, al contempo, morale dei telespettatori, attraverso la promulgazione di valori civili e cristiani. A questo riguardo lo stesso Bernabei afferma:

Bisogna ricordare che qualunque forma di comunicazione è pedagogia. Pertanto io parlerei di "comunicazione responsabile" più che "pedagogica": perché la responsabilità è fondamentale nel rapporto corretto che ogni operatore televisivo deve avere – in ogni tempo e luogo – con il telespettatore.⁵

In particolare, secondo Bernabei la televisione «ha sostituito le cattedre della scuola, i pulpiti delle chiese, tornando a esercitare la funzione tipica del teatro nella polis *greca*»⁶. La realizzazione di sceneggiati televisivi tratti dai classici della letteratura si inserisce in questo tentativo di «sollevare il Paese e le classi

³ De Fornari, 1990.

⁴ De Blasio, Sorice, 2004: 62.

⁵ La Porta, Bernabei, 2003: 47.

⁶ Tabanelli, 2004: 42.

più umili verso l'alto»⁷. La ripresa diretta degli spettacoli teatrali è gradualmente abbandonata negli anni '60 perché, come nota Bernabei, la commedia e il melodramma teatrale erano stati pensati e realizzati per un pubblico ristretto, di elevato livello socio-culturale. Nasce così l'esigenza di «progettare un intrattenimento televisivo sempre di tipo teatrale, di tipo sceneggiato, ma adatto a un più vasto pubblico»⁸.

Per Bernabei non si tratta però semplicemente di un programma culturale imposto dall'alto poiché, attraverso il servizio opinioni e il ricorso a sondaggisti, la RAI monitora costantemente il gradimento dei telespettatori e si avvale delle statistiche nella strategia di programmazione. Riguardo agli adattamenti, in particolare, Bernabei afferma che «molti dei romanzi sceneggiati nacquero dalle richieste degli spettatori di vedere sui teleschermi le vicende lette»⁹.

Richiederebbe uno studio a sé stante il dibattito tra critici, vertici e registi dei primi anni della RAI circa lo "specifico televisivo", ci limitiamo pertanto a riportare le indicazioni che, a detta di Bernabei, venivano fornite dalla produzione in merito al linguaggio delle immagini che doveva essere orientato alla "semplicità di lettura": come esempio Bernabei segnala l'efficacia del primo piano e la povertà di inquadrature e movimenti della telecamera «essenziali e di facile percezione»¹⁰.

Tra i registi più stimati da Bernabei sicuramente vi è Sandro Bolchi, cui il direttore generale affida il progetto che gli sta più a cuore, l'adattamento de *I promessi sposi* (1967). Bolchi e Bernabei condividono un sistema di valori cristiano e una visione provvidenzialista che trovano perfetta espressione nel luminoso e fedele adattamento manzoniano.

Negli anni successivi Bolchi sarà anche regista di entrambi gli adattamenti di Dostoevskij scritti da Fabbri, *I fratelli Karamazov* (1969) e *I demoni* (1972), voluti da Bernabei nella stessa ottica d'istruzione e moralizzazione, ma segnati da una sfumatura di cristianesimo più cupo e sofferto, traccia della sensibilità poetica che accomuna Diego Fabbri a Dostoevskij.

I fratelli Karamazov, su cui ci soffermiamo in particolare, diventa così terreno di incontro tra la visione della fede di Bolchi, Bernabei e Fabbri, accomunati dall'intento di restituire soprattutto il conflitto spirituale che anima il romanzo.

Lo sceneggiato va in onda in sette episodi dal 16 novembre al 28 dicembre 1969, con un cast che comprende attori di teatro con un buon curriculum cinematografico come Salvo Randone (Fëdor Pàvlovic), Lea Massari (Grušenka) e Corrado Pani (Dmitrij; *fig. 1*), ma anche volti nuovi come Carlo Simoni (Alëša), al suo debutto (*fig. 2*). Si rivelerà decisiva la scelta di Umberto Orsini per il ruolo chiave di Ivan Karamazov, decisione cui Bolchi dedica maggior tempo e riflessione intuendo la crucialità del personaggio per la riduzione fabbriana. Si stima che la produzione sia costata quasi duecento milioni di lire, investimento ripagato dal successo di pubblico e critica che dettaglieremo più avanti¹¹.

⁷ Tabanelli, 2004: 43.

⁸ Tabanelli, 2004: 43.

⁹ La Porta, Bernabei, 2003: 48.

¹⁰ Tabanelli, 2004: 43.

¹¹ Cfr. AA.VV., 1969; Fabbri, 1969a; Fiorentini, 1988.



Fig. 1 – Una scena d’amore interpretata da Corrado Pani (Dmitrij Karamazov) e Lea Massari (Grušenka) nel quarto episodio de “I fratelli Karamazov”.



Fig. 2 – Il regista Sandro Bolchi prova una scena con Corrado Pani (Dmitrij) e Carlo Simoni (Alěša) nella campagna intorno a Novi Sad (Serbia), da «Radiocorriere TV» (a. XLVI, n. 46, 16/22 novembre 1969).

II. IL PROFETA DEL “CRISTIANESIMO SOFFERTO”: GLI ADATTAMENTI FABBRIANI DI DOSTOEVSKIJ

Mentre sta lavorando all’adattamento teatrale de *I demoni*, con cui aprirà la sua carriera di impresario al Teatro Cometa di Roma nel 1960, Fabbri afferma riguardo a Dostoevskij:

Dostoevskij è il più persuasivo consolatore cristiano della nostra epoca; è colui che ha meglio capito, meglio espresso e meglio rappresentato in favole e in parabole umane il messaggio evangelico.¹²

Il drammaturgo definisce come parametro della grandezza di uno scrittore «l’aspirazione a scrivere un *certo libro* che, in un modo o nell’altro, possa essere una *vita di Cristo*»¹³ e conferisce in questo senso il primato proprio al romanziere russo cui decide di ispirarsi, intenzionato egli stesso a «rappresentare una vita di Cristo, le singole opere i vari capitoli»¹⁴. Si intende quindi che è soprattutto la questione della fede ad attirare l’autore forlivese verso Dostoevskij e, in particolare, una fede fondata sul sacrificio e sulla libertà.

Nei suoi saggi e nei suoi articoli Fabbri dimostra di conoscere diverse interpretazioni critiche di Dostoevskij, soffermandosi su quelle dell’esistenzialismo cristiano (in particolare del filosofo russo Nikolaj Berdjaev) fondate sul dramma della libertà e sul valore salvifico del dolore. L’autore dichiara la sua fascinazione per il “cristianesimo sofferto” di Dostoevskij, definendo il romanziere russo «un peccatore autentico, travagliato dall’assillo che solo Cristo poteva risolvere il dramma moderno»¹⁵.

L’autenticità di questa sofferenza conduce, secondo Fabbri, il romanziere a una sorta di misticismo cristologico che gli permette di leggere con più profondità i segni dei tempi. Fabbri, nel 1979, si riferisce in particolare alla capacità dostoevskiana di prevedere la deriva violenta del socialismo anarchico e chiosa: «Viviamo tutti sotto le profezie di Dostoevskij»¹⁶. Nei decenni precedenti ad animare l’interesse dostoevskiano dell’autore è soprattutto l’insistita preoccupazione per l’impossibilità moderna della fede, impedita da un positivismo che reclama la dimostrazione e la misurabilità di ogni assunto. Nel 1954 Fabbri afferma: «È un fare senza credere, e i risultati portano i segni di questa carenza di persuasione, di fede. Oggi mi pare che sia più arduo giungere alla persuasione che alla salvezza»¹⁷. Quindici anni dopo, nel 1970, quando, deluso dall’attività

¹² Fabbri, 1954: 183.

¹³ Fabbri, 1961: 265.

¹⁴ Cappello, 1979: 30.

¹⁵ Fabbri, 1979.

¹⁶ Fabbri, 1979.

¹⁷ Fabbri, 1954: 73.

politica dei cattolici¹⁸, decide di fondare il Circolo Mario Fani con l'intento di animare un apostolato dal basso, nel documento fondativo accenna alla problematica moderna dell'assenza di fede, elencando come punto programmatico: «La testimonianza di Fede contro la testimonianza sempre problematica della dimostrazione. La dimostrazione è il vanto, ma anche l'inciampo e il limite della modernità»¹⁹.

In queste parole risuona la dialettica dostoevskiana de *I fratelli Karamazov*²⁰ tra il positivismo di Ivan e la posizione fideistica di Alëša, Dmitrij e Zosima. Nello scegliere di adattare il romanzo e, in particolare, il passaggio che rende più esplicita questa dialettica, la *Leggenda del Grande Inquisitore*, Fabbri è sicuramente spinto da un'urgenza tutta personale, da una missione da compiere in un'epoca di cui afferma «siamo, in sostanza, ritornati – per quel che riguarda la Fede – al periodo delle catacombe»²¹.

Per il drammaturgo, che cita a supporto l'affermazione di Gide «non toccava che alla Chiesa impedire il comunismo, troppo tardi»²², la Chiesa non ha fatto abbastanza per evitare la scomparsa della fede, scegliendo i potenti e consegnando le masse al comunismo. Questi cenni del pensiero di Fabbri penetrano inevitabilmente negli adattamenti dostoevskiani, nonostante l'autore forlivese si pronunci in favore di una fedeltà alla natura polifonica del testo del romanziere che prescindano da qualsiasi ideologizzazione:

Possiamo avere, sbagliando, un Dostoevskij diabolico, demoniaco e possiamo avere, isolando il filone puramente spirituale e cristiano, un Dostoevskij mistico: mentre invece a mio parere se si sceglie Dostoevskij bisogna sceglierlo tutto.²³

In realtà nemmeno il drammaturgo si sottrae alla legge dell'adattamento che, come spiega Eco, non è mai mera traduzione e aggiunge inevitabilmente, col cambiamento di codice, significanti e, di conseguenza, significati²⁴.

Per offrire il più sinteticamente possibile un'esemplificazione di come anche il fedele Fabbri veicoli nel testo dostoevskiano personali urgenze tematiche compariamo alle riduzioni l'originale di un frammento della confessione di Stavrogin, protagonista de *I demoni*, al monaco Tichon:

¹⁸ Diego Fabbri vive un tormentato rapporto con la DC, cui rinfaccia in diversi interventi pubblici e privati di rivolgersi alla classe dirigente cattolica ma non al popolo, vero destinatario del messaggio evangelico. Le critiche alla classe politica cattolica sono esplicitate in particolare in Fabbri, 1954: 64-75; e in Diego Fabbri, lettera a Luigi Gedda, 27 novembre 1944, in Archivio Diego Fabbri Roma (DB: ADFR 15).

¹⁹ Diego Fabbri, appunto relativo al Circolo Mario Fani, 12 luglio 1970, in Archivio Diego Fabbri Roma (DB: ADFR 49).

²⁰ Dostoevskij, 1879.

²¹ DB: ADFR 49.

²² Fabbri, 1954: 26.

²³ Fabbri, 1979.

²⁴ Eco, 2003.

¹Dostoevskij, 1873.
Corsivo nostro.

²Fabbri, 1961: 73.
Corsivo nostro.

³Corsivo nostro.

| <i>I demoni</i> Romanzo (1873) ¹ | <i>I demoni</i> Riduzione teatrale di Diego Fabbri (1957) ² | <i>I demoni</i> Riduzione televisiva di Diego Fabbri (1972) ³ |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>«Credete in Dio?»</p> <p>«Credo».</p> <p>«Perché è detto: se credi e comandi alla montagna di muoversi la montagna si muoverà. Vi voglio domandare per curiosità: siete capace di far muovere la montagna?»</p> <p>«Può darsi che la faccia muovere».</p> <p>«Può darsi? Non c'è male. Perché ne dubitate ancora?»</p> <p>«Ne dubito per l'imperfezione della mia fede».</p> <p>«Come, anche voi credete in modo imperfetto?»</p> <p>«Sì... forse, non credo neanche io con la dovuta perfezione».</p> | <p>S: Ditemi: credete in Dio?</p> <p>T: Non vi pare una domanda un po' strana, da fare a un monaco?</p> <p>S: Affatto. <i>Conosco molti preti che non credono in Dio. Ne parlano molto, ma non ci credono. Se ci credessero, vedremmo smuoversi le montagne, come è stato promesso. È molto importante che voi mi rassicurate su questo, perché soltanto dopo io potrò parlarvi a lungo, liberamente di me.</i></p> <p>T: Nikolaj Stavrogin: <i>io credo fermamente in Dio. Devo anzi aggiungere che credo solamente in Dio.</i></p> | <p>S: Credete in Dio?</p> <p>T: Non vi pare una domanda strana da fare a un monaco?</p> <p>S: Affatto. <i>Ho incontrato molti preti che non credono in Dio. Ne parlano molto ma non ci credono. È scritto che se uno crede e ordina a una montagna di muoversi, quella si muoverà. Sono proprio curioso di sapere se voi smuovereste la montagna o no.</i></p> <p>T: Nikolaj Stavrogin, <i>io credo fermamente in Dio. Credo anzi solamente in Dio.</i></p> |

Come si nota già in queste poche righe Fabbri aggiunge nelle riduzioni un importante elemento: la critica alla Chiesa, con un accenno all'incredulità dei preti del tutto assente dall'originale. Nella riflessione fabbriana l'appello al clero, affinché recuperi il coraggio del messaggio evangelico e si ponga a guida delle masse, è costante e assume, talvolta, toni severi e predicatori²⁵.

A quest'aggiunta si accompagna una diversa sfumatura della risposta di Tichon a Stavrogin: la velatura dubitosa espressa dal monaco, riconducibile al *topos* dostoevskiano della fede sofferta, mai monolitica, vissuta nel tormento del dubbio, è eliminata a favore di una potente professione di fede. L'assillo fabbriano circa la scomparsa della fede filtra nella costruzione del personaggio di Tichon, operando quella trasmutazione che in un adattamento è pressoché impossibile evitare.

²⁵ Cfr. i toni severi del giudizio di Cristo che, nella sua *Parusia*, si rivolge ai sacerdoti: «Dovevate essere la luce del mondo perché le strade fossero chiare e distinte, dovevate essere sapore, e invece mi accorgo che le strade di oggi si sono tremendamente confuse e accavallate», in Fabbri, 1954: 68.

III. PRINCIPI PER UNA DRAMMATURGIA CRISTIANA: DAL DISCORSO ALL'ENTE DELLO SPETTACOLO ALLO SCENEGGIATO / *FRATELLI KARAMAZOV*

Per sintetizzare i principi drammaturgici, su cui Fabbri trova consonanza con Dostoevskij e che ritroviamo con chiarezza nell'adattamento de *I fratelli Karamazov*, presentiamo un documento istituzionale, il discorso *I valori spirituali nell'attività cinematografica*, tenuto dall'autore al congresso dell'Ente dello Spettacolo nel 1950, nella circostanza della fine del suo mandato di segretario del CCC. I principi elencati da Fabbri per ovviare alla mancanza di nerbo e di presa del cinema cattolico sono del tutto in linea con l'estetica dostoevskiana. Innanzitutto Fabbri diagnostica una sorta di vigliaccheria del cinema cattolico rispetto al messaggio evangelico, una sfiducia nella possibilità della sua ricezione da parte del pubblico. Questa «timidezza» porterebbe gli autori cattolici a occuparsi solo di «cose liturgiche», tralasciando gli argomenti «del mondo» e autoescludendosi in questo modo dalla scena del grande cinema.

Di fronte a questo problema Fabbri affida ai colleghi alcuni consigli. Per prima cosa il drammaturgo pone una distinzione tra verità e realtà che ricalca la celebre affermazione di Dostoevskij: «Mi chiamano psicologo: non è vero, io sono realista in un senso più alto, vale a dire che raffiguro tutte le profondità dell'animo umano»²⁶. E similmente, afferma:

La verità di un fatto o di un personaggio è la sua autenticità, è *la rivelazione del suo fondo più segreto*, è la sua sostanza; anzi: è l'accento originale della sua sostanza al di là di tutte le apparenze reali.²⁷

Se il primo suggerimento dostoevskiano è quindi cercare «il fondo» e non fermarsi alle caratterizzazioni esterne del personaggio, il secondo verte sul tema del riscatto, itinerario narrativo del personaggio che deve prevedere il conflitto e il confronto col male. L'autore sintetizza questo principio affermando la necessità di «fare i conti, coraggiosamente, anche con certi argomenti e con certe apparentemente buone ragioni del diavolo»²⁸. Il rischio cui si va incontro se si elimina il conflitto col male dalla drammaturgia è, infatti, quello di un'estenuante edulcorazione, che Fabbri sintetizza con ironica efficacia: «bisogna anzi tenere sempre ben presente che il canto e la letizia di Francesco non hanno mai avuto e non avranno mai niente a che spartire con le canzoni e le canzonette di Bing Crosby!»²⁹. Riecheggia in quest'ultimo suggerimento il «cristianesimo sofferto» che egli ritrova, alla sua massima espressione, in Dostoevskij e nella profonda coscienza (spirituale ed estetica) del romanziere russo del rapporto esistente tra letizia cristiana e sacrificio della croce. L'ultima indicazione di Fabbri è quella di non peccare di astrazione, ma incarnare sempre le istanze spirituali e morali in personaggi realistici e vitali. Rintracciamo tutti questi principi nell'adattamento fabbriano de *I fratelli Karamazov* che con «certe buone ragioni del diavolo» fa decisamente i conti. Tra tutti gli

²⁶ Dostoevskij, 1984: 65.

²⁷ Fabbri, 1950: 4. Il corsivo è nostro.

²⁸ Fabbri, 1950: 4.

²⁹ Fabbri, 1950: 4.

adattamenti audiovisivi del romanzo³⁰ è, infatti, quello che dedica maggior spazio alle tesi ateistiche di Ivan, non solo con i 23 minuti di monologo sulla *Leggenda del Grande Inquisitore* (fig. 3) e una memorabile sequenza dedicata all'allucinazione demoniaca in cui Orsini offre una prova attoriale indimenticabile, ma anche tessendo una fitta trama di contrappunti tra l'ateismo "euclideo" del secondogenito Karamazov e la fede cristallina del fratello minore Alëša. Il controcanto all'ateismo di Ivan non è affidato alle "cose liturgiche" come il testamento del vecchio monaco Zosima, che pure nel romanzo ha largo spazio. Fabbri sceglie piuttosto di tagliare i dialoghi e le scene di sapore clericale o predicatorio e di affidare alla viva carne di Alëša l'onere di confutare le tesi del fratello. Pur senza discostarsi dal precetto di fedeltà al testo lo sceneggiatore caratterizza il novizio con tratti più virili e saldi dell'originale dostoevskiano: Alëša è un uomo compiuto, non un timido ragazzo in formazione, e la sua fede, pur fabbrianamente (e dostoevskianamente) in dialettica col dubbio, è una risposta silenziosa e ferma alle potenti tesi di Ivan.

IV. LA REGIA MINIMALISTA DI BOLCHI IN *I FRATELLI KARAMAZOV*

De Fornari definisce Bolchi l'«eroe della televisione come pubblica istruzione»³¹ e quindi profondamente in linea con le istanze della visione bernabeiana. Bolchi viene da una carriera teatrale: nel 1950 fonda a Bologna La Soffitta dove, tra i suoi primi successi, mette in scena *L'avaro* di Molière. Esordisce come regista televisivo nel 1956 con l'opera lirica *Amahl e gli ospiti notturni* e da quel momento fino al 1992 mette in scena ben 36 opere di teatro per la RAI. Il primo sceneggiato è invece *Il mulino del Po* (1963) e già in questa prima opera, secondo De Fornari, Bolchi sviluppa uno stile preciso, fatto di «immagini disadorne e ritmi monotoni»³². Il critico è impietoso nell'interpretare l'inflessibile fedeltà del regista ai testi originali come una modalità professorale *ex cathedra*; del resto lo stesso Bolchi afferma severamente che «è immorale prendere un grande romanzo e farne della riduzione un fatto personale»³³. Come nota Grasso, del resto, «il forte impianto pedagogico sotteso a questo tipo di produzioni fa sì che sceneggiatori e registi adottino la via della fedeltà letteraria»³⁴. Bolchi sostiene che a spingerlo verso *I fratelli Karamazov*, classico complesso e tutt'altro che "divulgativo", sia stato il «desiderio di trascinare davanti al video un pubblico che non sia quello arteriosclerotico dei romanzi sceneggiati»³⁵. A differenza del temperamento fortemente drammatico di Fabbri, la fede serena e "manzoniana" di Bolchi è distante dal "cristianesimo sofferto" dostoevskiano e da certi cupi accenti del romanzo, come quelli incarnati da Ivan Karamazov cui la riduzione di Fabbri affida il ruolo narrativo principale. Il regista, ammettendo la forza del personaggio, sostiene che Ivan «è un enigma, chiuso come una tomba» e, proprio per questo, ha fatto maggiormente divertire lui, persona aperta e ottimista, «nel combatterlo»³⁶.

³⁰ Tra gli adattamenti di fama internazionale si ricorda soprattutto *The Brothers Karamazov* (1958) di Richard Brooks e *Bratja Karamazovy* (1969) di Ivan Pyr'ev, Michail Ul'janov e Kirill Lavrov.

³¹ De Fornari, 1990: 53.

³² De Fornari, 1990: 55.

³³ Bolchi in Agostini, 1969.

³⁴ Grasso, Scaglioni, 2005: 153.

³⁵ Bolchi in Agostini, 1969.

³⁶ Bolchi in Agostini, 1969.



Fig. 3 – Umberto Orsini (Ivan Karamazov) declama la Leggenda del Grande Inquisitore a Carlo Simoni (il fratello Alëša) nel terzo episodio de “I fratelli Karamazov”.



Fig. 4 – Una scena tra Umberto Orsini (Ivan) e Salvo Randone (Fëdor Pàvlovic) nel quarto episodio dello sceneggiato “I fratelli Karamazov”.

A livello stilistico la scarna fedeltà si traduce in un minimalismo estetico che sconfinava nell'astratto, stilizzando la carnalità dei personaggi a favore dei conflitti ideali, cui del resto anche la sceneggiatura accorda la precedenza, primo fra tutti quello tra fede e ateismo. Bolchi afferma di voler realizzare «un romanzo russo senza barbe, senza pelli, senza icone e senza ceri»³⁷. Il regista sceglie per girare gli esterni la città di Novi Sad, in Serbia, e la campagna nei dintorni, location che egli stesso definisce «molto dure, molto grigie, molto cattive»³⁸. In particolare Bolchi loda l'operato dello scenografo Ezio Frigerio che sceglie la maggior parte degli esterni: «Gli esterni sono di uno squallore particolare, hanno un sapore tragico, fermo. Le strade, impervie, sembra che finiscano in cielo»³⁹.

Il risultato è uno stile scarno e dissanguato che ci sembra coerente con la scelta di "fedeltà a ogni costo": i lettori di Dostoevskij, infatti, ben conoscono la stilizzazione esasperata del mondo fisico, scarna arena per la lotta tra visioni del mondo. Nei romanzi di Dostoevskij nemmeno i personaggi si sottraggono al minimalismo delle descrizioni esteriori e difficilmente vengono dettagliati tratti fisici, se non per sottolineare aspetti ideologici. Rispetto al personaggio più filosofico, Ivan Karamazov, Bolchi afferma: «Di Orsini abbiamo fatto una specie di capo nazista, ladro e con i capelli albini»⁴⁰ (fig. 4). In definitiva la regia bolchiana stilizza personaggi e luoghi che vengono resi emblematici, tratteggiando una sorta di paesaggio dell'anima epurato da caratteri geografici e storico-culturali, scelta in linea con la narrazione dostoevskiana, maggiormente interessata alla tensione fra idee, ma soprattutto in linea con la sceneggiatura di Diego Fabbri. L'autore forlivese, infatti, esponente del teatro delle idee, propugna un ritorno della narrazione teatrale ai grandi temi religiosi e filosofici, e anche in questo adattamento televisivo dimostra di essere interessato soprattutto alla resa del dialogo dostoevskiano tra le idee, incarnate nei personaggi.

V. UN SUCCESSO OSTICO

Come sottolineato in più punti, sceneggiatore e regista conoscevano la complessità dei temi trattati dal romanzo e, si potrebbe dire, non hanno fatto alcunché per edulcorarli, spingendo sui tasti del dramma filosofico piuttosto che optare, come altri adattamenti, sul *plot* di *detection* o sugli elementi sentimentali. Il successo de *I fratelli Karamazov* non appariva quindi scontato, tanto più se si pensa che gli altri sceneggiati trasmessi nel 1969 avevano registrato un numero di telespettatori nettamente inferiore rispetto a quelli degli anni prima (*Atti degli apostoli* 8,7 milioni, *Il segreto di Luca* 9,4 e *La fine dell'avventura* addirittura 7,7, solo *Jekyll* si era mantenuto sui 12 milioni di telespettatori)⁴¹. I 15 milioni di telespettatori sono perciò festeggiati da Diego Fabbri con un articolo intitolato *Un urrà per Karamazov* in cui parla del romanzo e della sua fedele riduzione come «l'ossessionante variazione intorno a un unico tema centrale continuamente riproposto: Dio esiste o no?»⁴². L'interesse dei telespettatori è

³⁷ Tabanelli, 2004: 76.

³⁸ Tabanelli, 2004: 76.

³⁹ Tabanelli, 2004: 78.

⁴⁰ Tabanelli, 2004: 79.

⁴¹ Per questi dati di ascolto, come per i successivi, ci si è riferiti a Fiorentini, 1988.

⁴² Fabbri, 1970.

letto da Fabbri come la risposta alla sua domanda più angosciata (che è poi la stessa di Dostoevskij): è ancora attuale la fede cristiana? Per Fabbri è la dimostrazione che il popolo è con Dostoevskij contro l'*intelligenza* scristianizzata. Anche l'indice di gradimento, frutto di interviste telefoniche in linea col sistema dell'epoca, supera di un punto percentuale quello de *I promessi sposi* di Bolchi e raggiunge il 77%. L'evento riscuote un vivace dibattito, a partire da uno speciale pubblicato da «Radiocorriere TV»⁴³ in cui letterati e critici vengono chiamati a parlare de *I fratelli Karamazov*. Se Silvio Bernardini e Serena Vitale svolgono il compito neutrale di introdurre la biografia di Dostoevskij e i contenuti del romanzo, Lina Agostini chiude la sua intervista a Bolchi con un accento polemico, soffermandosi sul punto su cui maggiormente batte la critica dell'epoca: la caratterizzazione dei personaggi eccessivamente scarna e universale, poco riferibile al contesto russo.

Una copia dello speciale di «Radiocorriere TV» è conservata nell'archivio privato di Diego Fabbri presso la Biblioteca Saffi di Forlì⁴⁴. Il ritaglio più sottolineato e glossato dallo sceneggiatore è il profondo articolo di Cesare De Michelis⁴⁵ che, analizzando nel dettaglio i cambiamenti apportati dalla riduzione, si sofferma sulla *Leggenda del Grande Inquisitore* accostando l'interpretazione fabbriana a quella del teologo Guardini che «rivendica il diritto di interpretare Dostoevskij nonostante Dostoevskij sicché la critica del cattolicesimo non può costruire il tratto essenziale della figura del Grande Inquisitore»⁴⁶. I toni di De Michelis sono rispettosi, ma tra le parole si nasconde il riferimento a una distorsione del testo in senso cattolico che Fabbri, sensibilissimo al tema, non manca di sottolineare in un articolo per «Il Tempo», denunciando «un tono insolitamente critico e mordacemente scherzoso cui finora non si era abbandonato un giornale in qualche modo ufficiale come il *Radiocorriere*»⁴⁷. Fabbri risponde in merito al capitolo del Grande Inquisitore rimarcando che vi ha dedicato anni di fatiche letterarie e riflessioni, diventando quasi «uno specialista»⁴⁸.

Queste sottili contese si fondano su una concezione dell'adattamento in base al canone della fedeltà comparativa, oggi abbondantemente superato in nome di teorie semiotiche che, come quella di Eco, escludono la possibilità di una traduzione univoca tra codici diversi. Assodato quindi che una *ri-creazione*⁴⁹ dell'originale è inevitabile, ci sembra che la maggiore peculiarità dello sceneggiato esaminato consista proprio nella consapevolezza dell'originale da parte dell'adattatore Fabbri, un «fervente dostoevskiano» che dedica un trentennio della sua vita allo studio serrato del romanziere russo a cui informa il suo pensiero filosofico ed estetico. La seconda caratteristica che rende *I fratelli Karamazov* di Bolchi un *unicum* nel contesto degli adattamenti dostoevskiani è la forte condivisione da parte di sceneggiatura, regia e produzione di istanze valoriali e

⁴³ AA.VV., 1969.

⁴⁴ Biblioteca Aurelio Saffi di Forlì, Fondo Diego Fabbri, sr. 5, fasc. 7, doc. 9.

⁴⁵ De Michelis, 1969.

⁴⁶ De Michelis, 1969: 50.

⁴⁷ Fabbri, 1969b.

⁴⁸ Fabbri, 1969b.

⁴⁹ Per l'uso del termine *ri-creazione* riguardo all'adattamento cfr. Testa, 2012.

formali, nell'orizzonte di un comune progetto ideologico. Il "cristianesimo sofferito" di Fabbri e il minimalismo formale bolchiano costituiscono inevitabilmente un filtro parziale, ma intraprendono, tuttavia, percorsi non distanti dall'originale dostoevskiano.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN "I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70" coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio da cui proviene. I documenti studiati possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali da cui provengono e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati del progetto.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

Tavola delle sigle

ADFR: Archivio Diego Fabbri Roma
 CCC: Centro Cattolico Cinematografico
 DC: Democrazia Cristiana
 RAI: Radio Televisione Italiana

Riferimenti bibliografici

AA.VV.
 1969, *Speciale "I fratelli Karamazov"*, numero monografico, «Radiocorriere TV», a. XLVI, n. 46, 16/22 novembre.

Agostini, Lina
 1969, *Le tre regole di Bolchi*, «Radiocorriere TV», a. XLVI, n. 46, 16/22 novembre.

Cappello, Giovanni
 1979, *Invito alla lettura di Diego Fabbri*, Mursia, Milano.

De Blasio, Emiliana; Sorice, Michele
 2004, *Cantastorie mediali. La fiction come story teller della società italiana*, Dino Audino, Roma.

De Fornari, Oreste
 1990, *Teleromanza. Storia indiscreta dello sceneggiato TV*, Mondadori, Milano.

De Michelis, Cesare
 1969, *Le immagini vive dalle pagine scritte*, «Radiocorriere TV», a. XLVI, n. 46, 16/22 novembre.

Dostoevskij, Fëdor

1873, *Besy*, Tip. K. Zamyslovskago, Sankt Peterburg; trad. it. *I demoni*, Mondadori, Milano 1987.

1879, *Bratja Karamazovy*, «Russkij vestnik», Moskva; trad. it. *I fratelli Karamazov*, Rizzoli, Milano 1968.

1984, *Polnoe Sobranie sočinenij v desjati tomach*, vol. XXVII, in V. G. Bazanov (a cura di), Nauka, Leningrad.

Eco, Umberto

2003, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.

Fabbri, Diego

1950, *I valori spirituali nell'attività cinematografica*, «Rivista del Cinematografo», a. XXIII, n. 6, giugno.

1954, *Ambiguità cristiana*, Cappelli, Rocca di San Casciano, poi in *Ambiguità cristiana*, Studium, Roma 1994.

1961, *I demoni. Processo Karamazov*, Vallecchi, Firenze.

1969a, Intervista per «Telesera», in *Spettacoli*, 10 gennaio.

1969b, *Serate alla TV*, «Il Tempo», 24 novembre.

1970, *Un urrà per Karamazov*, «Il Messaggero», 15 gennaio.

1979, *Le profezie di Dostoevskij*, «Avvenire», 21 gennaio.

Fiorentini, Federica (a cura di)

1988, *1500 film e sceneggiati TV prodotti e coprodotti dalla RAI 1954-1986*, Nuova ERI, Torino.

Grasso, Aldo; Scaglioni, Massimo

2005, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Garzanti, Milano.

La Porta, Gabriele; Bernabei, Ettore

2003, *TV qualità. Terra promessa*, Rai Eri, Torino.

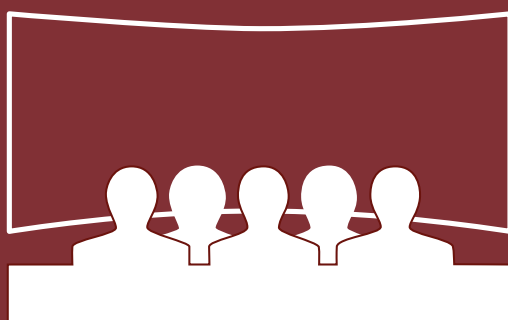
Tabanelli, Giorgio

2004, *Il teatro in televisione*, vol. I, *Regia e registi: dalle prime trasmissioni in diretta all'alta definizione*, Rai Eri, Roma.

Testa, Carlo

2012, *Literature and Cinema from "Adaptation" to Re-creation: Coping with the Complexity of Human Recollection*, «Between», vol. II, n. 4: ojs.unica.it (ultima consultazione 24 gennaio 2017).

SCHERMI



STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

ANNATA I - NUMERO 2
luglio-dicembre 2017
ISSN 2532-2486