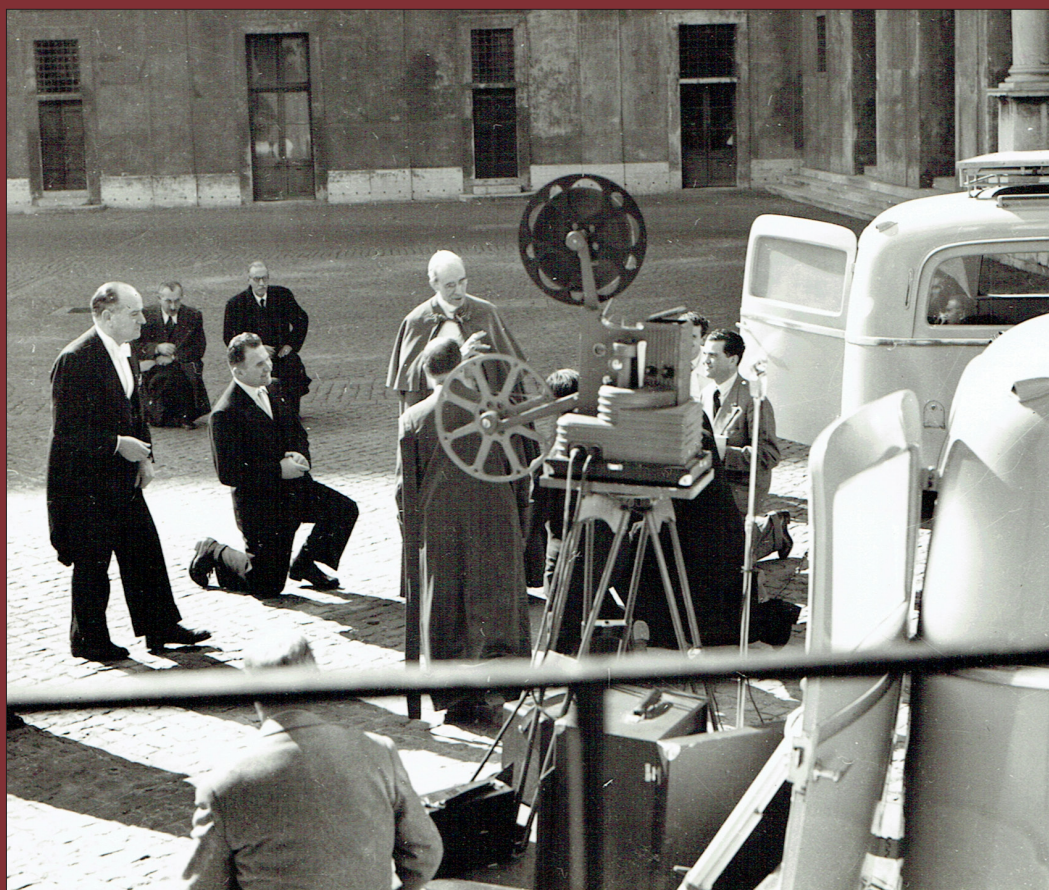
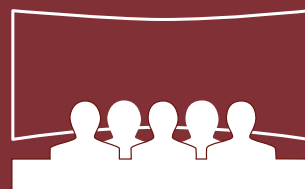


DAVANTI ALLO SCHERMO. I CATTOLICI TRA CINEMA E MEDIA, CULTURA E SOCIETÀ (1940-1970)

A CURA DI ELENA MOSCONI



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA II
NUMERO 3
gennaio
giugno 2018



Al Centro San Fedele di Milano, Federico Fellini esamina insieme ad Aldo Bernardini le schede dello "Schedario Cinematografico" che lo riguardano (1964).

Foto: Archivio Nazareno Taddei.

CATTOLICI DOC? DEFINIZIONI, ETICHETTE, INCERTEZZE TRA L'ITALIA E L'ESTERO

Augusto Sainati

L'articolo indaga le forme in cui le ossessioni definitorie che percorrono da sempre l'universo cattolico sono state adattate a seconda dei contesti, e considera il cinema una sorta di cartina di tornasole. Attraverso il cinema infatti è possibile far luce non solo sulle ambiguità di talune posizioni cattoliche, ma anche sulle differenze che distinguono la ricezione di alcuni film emblematici in Italia e in America. Questo fenomeno oscillatorio però non è nuovo e trova radici profonde nel dibattito cinquecentesco sulla "convenevolezza" delle rappresentazioni. Fin da quell'epoca, infatti, il tentativo di classificare le immagini sconvenienti è stato spesso aggirato in nome di una fluidità del giudizio che conferma ancora una volta come i confini tra categorie prescrittive e istanze espressive siano meno nitidi di quanto si vorrebbe far apparire.

This article investigates the ways that the obsessive definitions that have circulated throughout the history of the Catholic universe have been adapted in different contexts, using the cinema as a kind of litmus test. Indeed, through the cinema it is possible to reveal not only the ambiguities of certain positions on Catholicism, but also the differences that distinguish the reception of key emblematic films in Italy and in America. This oscillatory phenomenon, however, is not new; rather its roots lie in the sixteenth-century debate on the "decency" of representations. From that era onward, the attempt to classify inconvenient images has often been circumvented in the name of a fluidity of judgment, which in turn confirms once again how the confines between prescriptive categories and expression are less clear than might be intended.

Alcune recenti ricerche hanno messo in evidenza un fenomeno che poco più di cinquant'anni fa sarebbe stato difficilmente pronosticabile: il rapporto degli italiani con la religione si è modificato a tal punto che molte persone che manifestano un deciso distacco dalla Chiesa cattolica e dalle sue istituzioni mostrano d'altra parte un sostanziale interesse per la sfera della spiritualità in senso lato. Come in altri campi del sociale, anche nell'ambito della relazione con la religione si è fatta strada una forma liquida di simbolizzazioni, una forma che tende a configurarsi nel segno dell'orizzontalità. Marco Marzano e Nadia Urbinati notano in proposito che se, da una parte, soprattutto le giovani generazioni stanno fuggendo dalla Chiesa cattolica, e cioè rifiutano un rapporto verticale con l'istituzione, dall'altra non per questo esse trasformano l'allontanamento in un ateismo convinto: «piuttosto diventano "cristiani a modo loro", sposando una visione più orizzontale della spiritualità, meno dominata dalle mediazioni sacrali, dalla po-

tenza dell'istituzione»¹. Il fenomeno nuovo rispetto alla tradizionale massiccia presenza delle istituzioni cattoliche nella vita sociale è dato proprio da questa personalizzazione del rapporto con la religione, da questa diffusa disintermediazione dei rapporti con il sacro: anziché fregiarsi di una sorta di denominazione di origine controllata, ognuno preferisce coltivarsi da solo il proprio orticello religioso, collocandovi le proprie esperienze e il proprio sentire in modo non sempre conforme all'ortodossia definita dall'istituzione.

Una simile tendenza colpisce oggi per la sua diffusione anche in regioni, come il Veneto, in cui più era radicata l'obbedienza alla Chiesa: tuttavia essa ha serpeggiato anche in passato in alcune frange della società italiana più sensibili a mantenere un'autonomia operativa e di giudizio. Da questo punto di vista il cinema è stato, tra il dopoguerra e i primi anni Sessanta, una cartina di tornasole per mostrare le ambiguità e le contraddizioni dell'universo cattolico circa l'osservanza stretta dei precetti della Chiesa. I molti documenti che danno conto dell'attività dei cattolici in materia di cinema ci restituiscono un'immagine sfaccettata, in cui i confini e le appartenenze sembrano meno nitidi di quanto si vorrebbe far apparire.

Una vera ossessione definitoria sembra percorrere gli ambienti cattolici vicini al cinema. Che si tratti di questioni ideologiche – come nel caso delle polemiche anche violente scatenate talvolta dall'uscita di qualche film – o di questioni economico-industriali – come quelle derivanti dalla definizione delle sale cattoliche² – o, infine, di aspetti eminentemente critici – legati ad esempio alle liste dei film individuati come dotati di «carattere religioso» dal CCC³ – dappertutto si vorrebbe perimetrare un territorio, delimitarlo, chiuderlo. E tuttavia, in maniera in certo modo contraddittoria, l'ansia definitoria è come temperata da atteggiamenti più concilianti e meno *tranchant*. Anzi è proprio questa disponibilità, per così dire, a “trattare” sulle definizioni che distingue il quadro italiano dal quadro americano, almeno per come ci è restituito dai documenti provenienti dagli ambienti cattolici.

Il bisogno di classificare non riguarda soltanto contesti operativi o ideologici, ma tocca anche gli stessi cineasti. Un articolo uscito su «La Stampa» nel 1950⁴ dà conto di una conferenza stampa tenuta da André Ruzskowski, all'epoca segretario dell'OCIC (organizzazione molto legata al Vaticano), in occasione di un pellegrinaggio di cineasti cattolici a Roma per l'Anno santo. Rispondendo alla domanda di un giornalista americano, Ruzskowski afferma che Walt Disney è cattolico; e a un altro giornalista che gli obietta che ai cineasti convenuti saranno mostrati spezzoni di *Francesco, giullare di Dio*, allora in lavorazione, nonostante la dubbia moralità di Rossellini, stigmatizzata negli Stati Uniti dalla Legion

¹ Marzano; Urbinati, 2017: 36.

² Le sale cattoliche godevano di un regime fiscale particolare, a condizione però che rispettassero alcune regole (non fare pubblicità in città, programmare film per tutti ecc.). Poiché non sempre quelle regole venivano osservate, molti esercenti di cinema “normali” protestarono per una presunta concorrenza sleale (cfr. ad es. DB: ACEC 1094, ACEC 1100, ACEC 1115, ACEC 1116), tanto che l'AGIS sollevò il problema di definire che cosa fossero le cosiddette sale cattoliche.

³ Cfr. il «l'elenco di film considerati dal C.C.C. a carattere religioso», redatto dal CCC e datato 18 maggio 1955 (DB: ACEC 623).

⁴ Cfr. L., 1950.

of Decency a causa della sua relazione con Ingrid Bergman, risponde che l'OCIC non entra nelle questioni private del regista, ma si interessa soltanto alla sua opera pubblica. Benché marginale, l'episodio mostra sensibilità diverse rispetto alla questione dell'appartenenza: molto più decise dalla parte americana, più sfumate dalla parte italiana/europea. Indicativo di questa maggiore flessibilità nelle definizioni è anche un documento interno dell'ACEC, l'associazione degli esercenti cattolici, datato 6 novembre 1957 e firmato da Floris L. Ammannati, allora vicepresidente dell'associazione. Si tratta di una lettera che Ammannati invia a Silvano Battisti, segretario della medesima associazione, in vista di un incontro previsto pochi giorni dopo al CCC: il dirigente individua alcuni argomenti che potrebbero costituire oggetto di discussione e fornisce soprattutto una lista relativa alla «presenza e azione dei cattolici nel settore del cinema». Si può notare di sfuggita come la lista comprenda anche un elenco di istituzioni – dalla presidenza del Consiglio alla DGS, dal CSC alla Mostra di Venezia ecc. – che cattoliche non sono, ma che evidentemente vengono considerate come collocate, grazie al potere politico che le controlla direttamente o indirettamente, nell'orbita cattolica, secondo quella confusione tutta italiana tra istituzioni laiche e organismi confessionali. Ma ciò che più interessa in quel documento sono altri due elementi: da un lato l'affermazione di Ammannati secondo la quale «la qualifica di cattolico ha nell'elenco diverse sfumature», a conferma di una certa disponibilità a negoziare su quella definizione; dall'altro la lista dei critici e cineasti considerati cattolici. L'elenco dei critici è lungo e articolato, quello dei cineasti assai più limitato, giacché i nomi che si fanno sono quattro: Federico Fellini, Pasquale Festa Campanile – all'epoca sceneggiatore, per esempio di *Poveri ma belli* e *Belle ma povere* (entrambi film del 1957) –, Paolo Stoppa, Carlo Campanini. Si tratta di una lista scarna ed eterogenea, se è vero che riunisce un regista segnato dall'inquietudine per l'assoluto come Fellini e personaggi decisamente più “buonisti” come Festa Campanile o Campanini. E tuttavia essa trova la sua ragion d'essere in quella che Eco, in *Vertigine della lista*, chiamerebbe una «pressione contestuale»⁵. Ciò che rende congrua una lista pratica, infatti, è il principio di pertinenza che unisce l'insieme di individui considerato – per esempio sulla base di un medesimo fine o di una medesima collocazione, come accade con i libri di una biblioteca uniti dal catalogo⁶. Qui la lista dei cineasti è unita da un fine – da una «pressione contestuale» – di tipo operativo: occorre costituire delle “truppe” da classificare sotto l'etichetta cattolica.

Tuttavia, come si è accennato, questo bisogno di classificare è spesso aggirato, o quantomeno smussato: i confini si fanno più fluidi, la riflessione sfocia in argomentazioni più aperte. In un articolo pubblicato su «Anteprima», padre Félix Morlion sostiene che il bene, fine della morale, consiste nel cercare di superare se stessi, per cui anche film non cattolici – e perfino film comunisti! – possono essere religiosi:

⁵ Cfr. Eco, 2009: 113-118. Eco distingue due tipi principali di liste: le liste poetiche e quelle pratiche. Mentre le prime sono apparentate da elementi afferenti alla sfera dei significanti – Eco cita le litanie dei santi o il catalogo delle navi del secondo libro dell'*Illiade*, ma potremmo aggiungere per il cinema il monologo di imprecazioni pronunciato da Benigni in *Berlinguer ti voglio bene* (1977) di Giuseppe Bertolucci in seguito alla notizia della morte della madre –, le seconde riguardano più la sfera dei significati.

⁶ Cfr. Eco, 2009: 116.

L'opera d'arte, il film che comincia a protendersi così sui limiti dell'umano, è un film religioso anche se non scopre la natura dell'infinito. Così si nota una certa tendenza religiosa implicita in alcuni dei migliori films comunisti, come la *Madre* di Poudovkin [...], films nei quali, al di sopra dell'amore individuale, l'offerta totale di se stessi al miraggio di un avvenire felice per l'intera umanità diviene un movente quasi religioso.⁷

È sullo sfondo di simili posizioni determinate ma aperte a toni flessibili che si può leggere il caso sollevato da *Don Camillo* (1952), il film di Julien Duvivier tratto dall'omonimo libro di Giovannino Guareschi. Fin dal periodo della preparazione il film suscitò molte polemiche, sia tra Guareschi e Duvivier sia tra lo stesso Guareschi e Rizzoli; in seguito sollevò rilievi da parte della revisione cinematografica preventiva; infine, all'uscita fu accolto da molte anche se non unanimi riserve negli ambienti comunisti: in tutti i casi al centro delle discussioni erano aspetti ideologici ed etici relativi alle descrizioni dei caratteri e dei comportamenti dei due personaggi protagonisti, il prete e il sindaco comunista⁸. Ma ciò che è più significativo dal punto di vista della relazione tra il film e gli ambienti cattolici è una lettera inviata da un anonimo mittente a monsignor Patrick Masterson, capo della Legion of Decency americana fin dal 1947⁹. La lettera, datata 19 giugno 1952, risponde a una precedente missiva di Masterson che doveva esprimere qualche perplessità e chiedere lumi circa il giudizio dei cattolici italiani sul film. L'estensore rassicura il suo corrispondente, confermando che in Italia *Don Camillo* è stato bene accolto sia in

⁷ Morlion, s.i.d.: III-IV (DB: PER 100). *Anteprima* si presenta come un opuscolo che, a parte l'articolo di Morlion, contiene soltanto alcuni flani pubblicitari. Dai titoli presenti (*Amleto*, *Il capitano di Castiglia* e *La terra trema*), si può pensare che l'opuscolo sia stato pubblicato nel 1949, anche se un'indicazione anonima scritta a matita in copertina reca la data del 1951.

⁸ In sostanza Guareschi difendeva il suo *Mondo piccolo* e intendeva che *Don Camillo*, che sarebbe stato tratto dal libro, ne rispettasse lo spirito e le tesi. In una lettera a Rizzoli del 15 settembre 1950 (DB: AGG 7), lo scrittore affermava che «la tesi dei racconti di *Mondo Piccolo* è, grosso modo, questa: far risaltare la differenza sostanziale che esiste tra la "massa" comunista e "l'apparato comunista"», cioè insistere sul fatto che la base avrebbe dovuto imparare a ragionare anziché obbedire agli ordini di partito. Da lì è facile intuire quanto l'idea di un'operazione che si configurava sempre più come anticomunista infastidisse Duvivier, con il quale Guareschi avviò una polemica. In una lettera al regista del 9 novembre 1951 (DB: AGG 19), Guareschi rispondeva con durezza che, se avesse voluto far polemica politica, l'avrebbe fatta direttamente e non per interposta persona, e che se i comunisti di Brescello erano contrari al film ciò dimostrava che essi erano contrari «alla causa della pacificazione degli animi». Quanto alla censura, i rilievi fatti in occasione del visto della revisione cinematografica preventiva sulla sceneggiatura datato 4 agosto 1951 – cfr. Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo, Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, CF 1253 (DB: ACS 58) – sottolineavano come il carattere di don Camillo delineato dalla sceneggiatura stessa fosse troppo violento per un prete.

Analoghe osservazioni venivano dagli ambienti cattolici, come si evince da un'altra lettera del 4 settembre 1952, questa volta di Rizzoli a Guareschi (DB: AGG 21), e relativa alla sceneggiatura del secondo film doncamillesco, *Il ritorno di don Camillo* (1953): Rizzoli riferiva i suggerimenti forniti informalmente da «monsignor Galletti [sic!]», definito «anima nera della censura cinematografica». Infine, l'accoglienza del PCI al film fu in generale assai critica, con alcune eccezioni: Tommaso Chiaretti scrisse una velenosa *Lettera a Duvivier* su «L'Unità» del 18 marzo 1952 (Chiaretti, 1952); ma un corsivo firmato Ger. (forse Gerardo Chiaromonte?) uscito pochi giorni dopo (Ger., 1952), dava del film un giudizio meno negativo.

⁹ Cfr. DB: ACEC 19. Il documento conservato è la minuta della lettera che, in quanto copia, non è firmata.

ambienti ecclesiastici sia dal pubblico e dalla critica cattolica. Il giudizio di ammissibilità per tutti formulato dal CCC è stato ben ponderato, e il film è stato visto anche da molti sacerdoti senza che si siano mai levate proteste¹⁰. È possibile invece, prosegue la lettera, che il film non sia adatto al pubblico americano, per cui «ogni Ufficio nazionale deve considerare la particolare sensibilità dei Cattolici del proprio Paese». Ancora una volta, cioè, si manifesta una certa discrasia tra ambiente italiano e ambiente americano: se da una parte si colgono gli elementi positivi pur nel quadro di una rappresentazione abbastanza inconsueta della religione, dall'altra si mostra una posizione più rigida. Le variabili culturali e ambientali giocano un ruolo determinante nella formazione dei giudizi, e dunque sembra possibile concludere che ogni lista di film cattolici redatta per questo o quel Paese deve essere regolata tenendo conto della “pressione” del contesto.

Simili divergenze di giudizio in riferimento alla “convenevolezza” delle rappresentazioni sono state spesso al centro di aspri dibattiti in seno alla Chiesa. Il caso forse più emblematico a questo riguardo fu quello delle reazioni di fronte al *Giudizio universale* di Michelangelo nella Cappella sistina. Come è noto, il *Giudizio* fu realizzato poco prima del Concilio di Trento, giacché fu terminato nel 1541, quattro anni prima che si aprisse il Concilio. Il particolare non è secondario, poiché il Concilio si occupò anche del problema delle immagini sacre. Il *Giudizio* aveva suscitato polemiche già appena scoperto, ma con il Concilio i toni salirono. Se rispetto alle immagini la Riforma – soprattutto nella sua declinazione calvinista – aveva assunto una posizione piuttosto iconoclasta, il Concilio, con il decreto *Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini* del 3 dicembre 1563, emanato cioè proprio al termine delle assise inaugurate diciotto anni prima, sancì invece che le immagini erano ammesse poiché procurano devozione e hanno un fine didattico-educativo¹¹. Gli studi sull'applicazione del decreto tridentino nelle singole diocesi e sui trattati immediatamente post-conciliari dedicati alle immagini sacre hanno mostrato l'ampiezza del dibattito e la serie di divieti, limitazioni, prescrizioni ecc. che incanalarono la produzione artistica della seconda metà del Cinquecento. Nell'insieme l'atteggiamento post-conciliare fu perlopiù censorio, giacché una norma del decreto del 1563 attribuiva ai vescovi il controllo delle immagini: l'operato del cardinale Gabriele Paleotti, già vescovo di Bologna, è indicativo di un simile orientamento, testimoniato oltre che dal suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582, anche dall'attività moralizzatrice al fianco di Clemente VIII svolta negli ultimi anni della sua vita¹². Ma, dal nostro punto di vista,

¹⁰ Del resto il film sarà inserito nel già citato «l° elenco di film considerati dal C.C.C. a carattere religioso» del 1955.

¹¹ Cfr. Prodi, 1962: 133-134.

¹² Per una rassegna e discussione di queste posizioni cfr. il già citato Prodi, 1962, il quale appunta la sua attenzione (pp. 135-164) in particolare proprio sul *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Paleotti, pubblicato in una versione che rimarrà incompleta – due libri sui cinque progettati – nel 1582. Prodi mostra anche, carte alla mano, come Paleotti fosse sensibile alle posizioni di san Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano, il quale fin dal 1565 e poi ancora negli anni successivi aveva interpretato rigidamente i dettami del decreto tridentino. Su Paleotti, e in particolare sul suo atteggiamento di rigore e censura nei suoi ultimi anni (successivi al 1586, quando si trasferì a Roma dove morì nel 1597), cfr. Bianchi, 2008, cui si rimanda anche per l'ampia bibliografia.

più degli aspetti squisitamente prescrittivi¹³, ciò che è interessante sono le formule teoriche escogitate in quegli anni per aggirare le norme: un altro trattato dello stesso periodo, ma antecedente a quello di Paleotti, e cioè quello di Giovanni Andrea Gilio (1564), propone un'analisi «degli errori e degli abusi dei pittori». Rilevato che la pittura è in quel tempo «in mano di gente povera et ignorante»¹⁴, Gilio osserva che proprio una simile ignoranza non rende consapevole quella gente delle regole da seguire e dunque della liceità del proprio operare. In realtà, ci sono tre tipi di pittori e dunque tre tipi di pittura: il pittore poeta, il pittore storico e il pittore misto. Mentre il pittore di storia è una sorta di documentarista («un traslatore che porti l'istoria da una lingua in un'altra»¹⁵), i pittori misti e ancor più quelli poetici sono invece pittori «di finzione»: a loro è permessa una certa libertà. Quanto al *Giudizio* michelangiolesco, se lo si guarda con l'occhio dello storico, va pesantemente censurato perché la verità (teologica) non è rispettata: per esempio, dice Gilio, Michelangelo ha dipinto san Paolo di sessant'anni quando invece ne aveva diciotto o venti nella scena raffigurata; oppure ha realizzato figure coi capelli mossi dal vento, dimenticando che nel giorno del Giudizio i venti e le tempeste saranno cessati. E poi ci sono i nudi, i gesti ecc. indegni del luogo e del soggetto sacro¹⁶. Ma con l'occhio del pittore misto, cioè del pittore interessato alla storia ma anche alla valorizzazione delle qualità dell'arte, Michelangelo è stato eccelso: nella Cappella sistina «ha dimostrato ciò che può e sa far l'arte»¹⁷, ha cioè saputo mediare tra necessità documentaria e qualità artistica. Come Gilio aveva scritto poco prima, «il prudente pittore deve sapere accomodare le cose convenevoli a la persona, al tempo e al luogo»: insomma, c'è una regola, ma ci sono anche modi di interpretarla, o una pressione contestuale, per riprendere la formulazione di Eco.

Se abbiamo introdotto il caso delle immagini pittoriche post-tridentine, e del dibattito sviluppatosi attorno a esse, lo abbiamo fatto per mostrare che ciò che sembra costituire una costante nel dibattito sull'ortodossia o meno di certe produzioni visive o di certi atteggiamenti in ambito italiano è la tendenza a dettare regole e, contemporaneamente, a renderle flessibili attraverso *escamotage* interpretativi di varia natura. Da questo punto di vista, tornando all'ambito che più ci occupa in questa sede, il caso di Fellini è assai indicativo.

Come si è visto, nel documento del 1955 il nome di Fellini era incluso nella lista dei non molti cineasti considerati cattolici. Sono note, d'altra parte, le polemiche scatenate in Italia dall'uscita de *La Dolce vita*, polemiche che coinvolsero tra gli altri, oltre allo stesso regista, anche padre Nazareno Taddei, in seguito a una sua recensione al film uscita su *Letture* nel marzo 1960¹⁸. Tra il 1961 e il 1962, Taddei ricevette tre lettere da padre John J. Navone, gesuita di origine italiana che all'epoca stava in Canada e che sarebbe poi venuto in Italia a insegnare alla Pontificia università gregoriana. Dopo un primo scambio epistolare dell'agosto-ottobre

¹³ Nel *Discorso* Paleotti scrive tra l'altro che «la libertà de' pittori nelle cose sacre deve essere accompagnata sempre da probabilità, decoro e giovamento» (Paleotti, 1582: 406), saldando dunque verosimiglianza, moralità e pedagogia.

¹⁴ Gilio, 1564: 11.

¹⁵ Gilio, 1564: 39.

¹⁶ Cfr. rispettivamente Gilio, 1564: 45, 52 e 48-49.

¹⁷ Gilio, 1564: 53.

¹⁸ Cfr. Taddei, 1960.

1961¹⁹ in cui Navone presentava l'attività di diffusione del cinema italiano nella quale era impegnato e chiedeva a sua volta ragguagli a Taddei sulla sua attività e sul cinema italiano, in una seconda lettera dell'8 novembre dello stesso anno²⁰ Navone informava Taddei di un possibile viaggio di Fellini in Canada. I gesuiti americani, diceva, avevano accolto molto bene *La dolce vita* e si apprestavano ad accogliere altrettanto bene il regista. Era dunque necessario per Navone sapere qualcosa di più su Fellini: in particolare se egli fosse un cattolico praticante, quale fosse la sua posizione sulla Chiesa, se fosse la medesima della moglie, se avesse reso in qualche occasione dichiarazioni pubbliche su Dio, il cattolicesimo ecc. Ciò avrebbe avuto un peso rilevante ai fini della popolarità del regista presso il pubblico cattolico americano. Soprattutto, etichettarlo come "non cattolico" avrebbe avuto un peso negativo sull'atteggiamento nei confronti dell'opera del regista. In sostanza, nella lettera Navone voleva prove inconfutabili circa la questione che sottoponeva al suo corrispondente, perché l'obbedienza alla regola cattolica – considerata dall'America – pareva da intendersi come prescrizione assoluta e totalizzante. Il gesuita americano tornava a proporre le stesse domande a Taddei in una successiva lettera del 7 marzo 1962²¹, precisandole addirittura: per gli americani infatti, annotava, essere cattolici vuol dire andare a Messa la domenica, la pratica essendo un discrimine netto rispetto alla fede religiosa. Taddei girò la richiesta a Fellini con una lettera del 15 marzo²², dichiarandosi imbarazzato di fronte alla strana missiva proveniente dal Canada. E Fellini replicò l'indomani²³ con velato sarcasmo, lasciando sospesa la questione: «mi dispiace di averti messo in imbarazzo presso i tuoi amici canadesi, che si può fare? Decidi un po' tu. Una volta o l'altra affronteremo a fondo la questione e tu mi aiuterai a capire se sono proprio cattolico, oppure no». Il desiderio di classificazione di Navone non ebbe dunque soddisfazione, poiché la questione religiosa, considerata dall'Europa, si mostrava ricca di sfumature, diversamente da come era vista dal punto di osservazione americano.

La risposta di Fellini è in fin dei conti il suggello a una questione, quella dell'appartenenza rigidamente definita, che rimane senza soluzione, un po' come in un finale di film felliniano sospeso e aperto. Al contrario, potremmo dire che la sensibilità americana aspirerebbe a un finale che, come nella migliore tradizione del cinema hollywoodiano, pervenisse a una distinzione univoca tra cattolici e non cattolici. Invece la frase con cui Fellini lascia non risolta la questione della sua fede rivela le ambiguità e le incertezze di un universo che, dietro un'apparenza uniforme, conteneva fermenti diversi, inquietudini, contraddizioni che sarebbero esplose molti decenni dopo attraverso le molte pratiche orizzontali della spiritualità²⁴.

¹⁹ DB: ANT 452, ANT 453.

²⁰ DB: ANT 464.

²¹ DB: ANT 483.

²² DB: ANT 518.

²³ DB: ANT 519.

²⁴ Ringrazio Elena Lazzarini per i fruttuosi suggerimenti e le utili osservazioni fatte su una prima versione di questo testo.

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/cattolici cinema/>

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

ACS: Archivio Centrale dello Stato

AGG: Archivio Giovannino Guareschi

AGIS: Associazione Generale Italiana dello Spettacolo

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

CSC: Centro Sperimentale di Cinematografia

DGS: Direzione Generale dello Spettacolo

OCIC: Organisation Catholique Internationale du Cinéma

PER: Periodici e altre pubblicazioni a stampa

s.i.d.: senza indicazione di data

s.i.n.: senza indicazione di numero

Riferimenti bibliografici

Bianchi, Ilaria

2008, *La polemica delle immagini nell'età della Controriforma*. Gabriele Paleotti teorico e committente, Editrice Compositori, Bologna.

Chiaretti, Tommaso

1952, *Lettera a Duvivier*, «l'Unità», 18 marzo.

Eco, Umberto

2009, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano.

Ger.

1952, *Don Camillo*, «l'Unità», 4 aprile.

Gilio, Giovanni Andrea

1564, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, ora in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, vol. II (Gilio, Paleotti, Aldrovandi), Laterza, Bari 1961.

L.

1950, *Cineasti in pellegrinaggio*, «La Stampa», 11 maggio.

Marzano, Marco; Urbinati, Nadia

2017, *La società orizzontale. Liberi senza padri*, Feltrinelli, Milano.

Morlion, Félix

[s.i.d.], *Dialettica dall'umano al film cattolico*, «Anteprima», s.i.n.

Paleotti, Gabriele

1582, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, ora in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, vol. II (Gilio, Paleotti, Aldrovandi), Laterza, Bari 1961.

Prodi, Paolo

1962, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma (estratto da *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, vol. IV, 1965, pp. 121-212).

Taddei, Nazareno

1960, *La dolce vita*, «Letture», a. XV, n. 3, marzo.