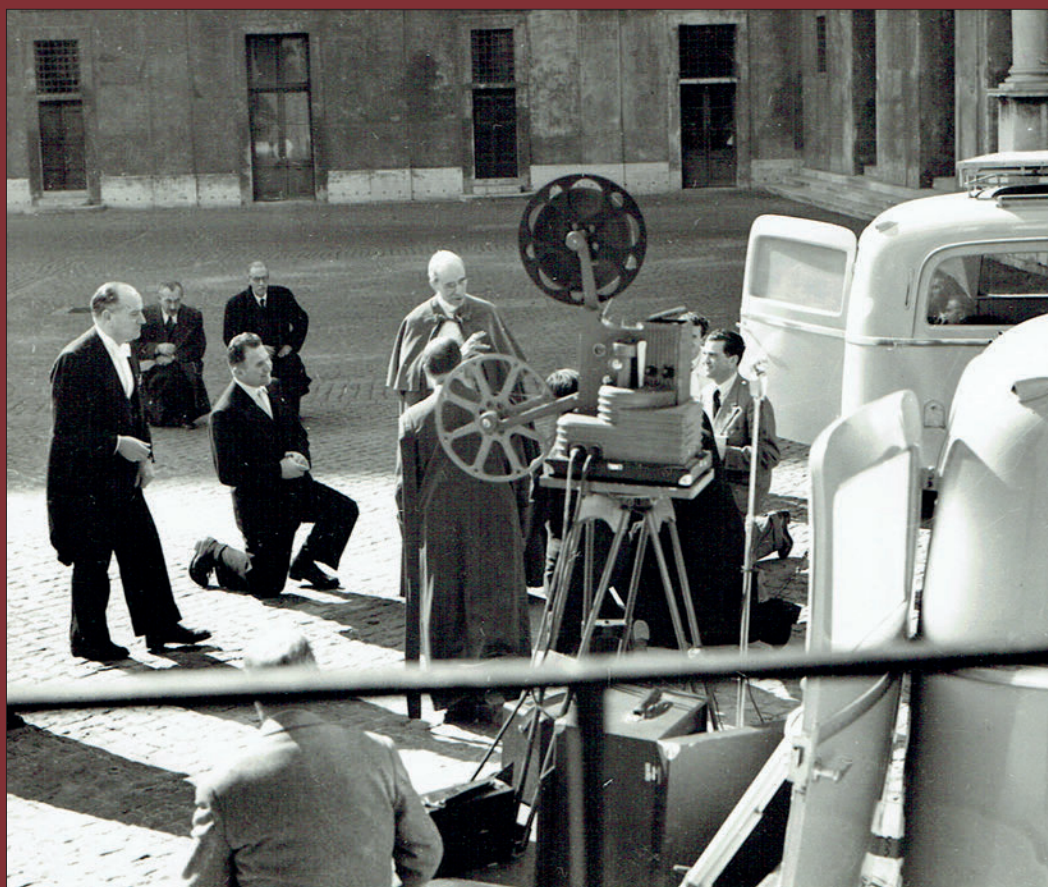
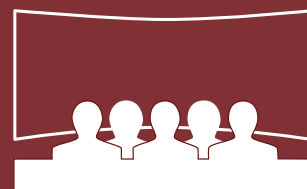


DAVANTI ALLO SCHERMO. I CATTOLICI TRA CINEMA E MEDIA, CULTURA E SOCIETÀ (1940-1970)

A CURA DI ELENA MOSCONI



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA II
NUMERO 3
gennaio
giugno 2018

SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

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

A CURA DI ELENA MOSCONI

ANNATA II
NUMERO 3
gennaio-giugno 2018
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 Jedlowski (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 degli Studi di Milano)
Dalila Missero (Università degli Studi di Milano)
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: Pio XII benedice solennemente i nuovi carri-cinema (1949).
Foto: Archivio ISACEM.

SOMMARIO

- 7 INTRODUZIONE
Elena Mosconi
- 15 CATTOLICI DOC? DEFINIZIONI, ETICHETTE, INCERTEZZE
TRA L'ITALIA E L'ESTERO
Augusto Sainati
- 25 LUIGI GEDDA, I COMITATI CIVICI E IL CINEMA DI PROPAGANDA.
UN PROGETTO DI CONQUISTA POLITICA E DI MORALIZZAZIONE
DELLA SOCIETÀ (1948-1958)
Simona Ferrantin e Paolo Trionfini
- 43 VITTORINO VERONESE E IL CINEMA. UN PARADIGMA PASTORALE
ALTERNATIVO NELL'ETÀ DELLA MOBILITAZIONE GEDDIANA
Gianluca della Maggiore
- 65 I PROCESSI DI ELABORAZIONE DEI DOCUMENTI DEL MAGISTERO.
IL CASO DELLA *COMMUNIO ET PROGRESSIO*
Dario Edoardo Viganò
- 85 IL MITO DEL NEOREALISMO IN BAZIN E AYFRE
Alessio Scarlato
- 105 GIUSTI, CONVERTITI, SANTI.
IL DISCORSO DIVISTICO CATTOLICO AL TEMPO DI PIO XII
Federico Vitella
- 121 IN NOME DEL PADRE. IL LAVORO DELLE COMMISSIONI CATTOLICHE
DI REVISIONE, FRA ISTANZE LOCALI E DIRETTIVE NAZIONALI
Mariagrazia Fanchi
- 137 «L'ESERCENTE INDUSTRIALE NON SCOCCI»:
MAPPING THE TENSIONS BETWEEN COMMERCIAL
AND CATHOLIC EXHIBITION IN POST-WAR ITALY
Daniela Treveri Gennari
- 157 QUANDO IL CINEMA SCENDE IN PIAZZA.
FORME, FUNZIONI, FIGURE DEL CINEFORUM CATTOLICO
Elena Mosconi

INTRODUZIONE

Elena Mosconi

Il presente numero di «Schermi» costituisce la diretta continuazione del precedente, al quale è legato per il tema e la matrice comune della ricerca, che attinge a un progetto PRIN sui rapporti tra i cattolici e il cinema in Italia coordinato dall'Università degli Studi di Milano. Dopo aver preso in esame il ruolo dei cattolici nella produzione cinematografica, si è ritenuto opportuno indagare gli aspetti a essa complementari, che riguardano in senso lato la presenza della settima arte nella politica culturale dei cattolici. "Davanti allo schermo", ossia di fronte al fenomeno cinematografico – che nel periodo considerato rappresenta il medium più pervasivo e il veicolo principale di un immaginario dai confini vastissimi – i cattolici sentono di non poter assumere un atteggiamento passivo ma, al contrario, di doversi fare carico di una responsabilità orientata a un duplice scopo. Il primo è il contenimento degli effetti più pericolosi che derivano dall'esposizione di masse dal diverso sostrato culturale alle immagini in movimento, alle storie da queste raccontate, ai desideri accesi, ai possibili mutamenti sociali e del costume indotti e avvalorati dal cinema. Il secondo fine cui tende l'azione dei cattolici è l'educazione del pubblico, affinché il messaggio che promana dallo schermo possa trovare un terreno di rielaborazione, di appropriazione critica da parte degli spettatori, compatibilmente con la loro età e maturazione.

Il lettore s'imbatterà dunque in figure, organismi, associazioni già incontrati nel numero precedente di «Schermi»: d'altra parte l'interesse per il *medium* cinematografico porta alcune persone a collocarsi indifferentemente nell'ambito produttivo – nel tentativo di dar luogo a un circuito alternativo a quello commerciale – e in quello dell'organizzazione culturale, della critica, della pastorale. L'estensione a tutto campo delle iniziative è infatti una delle prerogative espresse dal mondo cattolico italiano nei confronti del cinema: per questo i due numeri della rivista costituiscono un insieme unitario, pur se diviso a causa di ragioni organizzative e di spazio. Ciononostante, «l'impressione finale non è quella di una frammentazione o di una dispersione, quanto piuttosto quella di un progetto unitario perseguito con mezzi differenti: la volontà di contribuire, *attraverso lo schermo*, a una maturazione morale e civile della società italiana e della sua cultura»¹. Nella politica culturale dei cattolici il cinema costituisce sempre un mezzo, mai un fine: nella sua più pura accezione artistica, così come in quella commerciale, il film si affida a un linguaggio che rinvia a un "oltre", e diviene uno degli strumenti più sensibili della presenza

¹ Eugeni; Viganò, 2006: 10-11.

dei cattolici nel mondo. Questa consapevolezza fa da ponte tra le acquisizioni emerse dall'ampia ricerca sul rapporto tra cattolici e cinema in Italia promossa oltre un decennio fa dall'Ente dello Spettacolo, curata da monsignor Dario Edoardo Viganò e Ruggero Eugeni, e i risultati odierni, che beneficiano di un maggior livello di articolazione e approfondimento grazie anche alla mole di documenti, provenienti da vari archivi, raccolti all'interno del database del progetto PRIN. La peculiare tipologia delle fonti, il loro numero e la loro varietà consentono uno sguardo ravvicinato e del tutto inedito, che penetra direttamente nella fucina dell'attivismo cattolico, in quelle stanze dove si progetta, si elabora e si attua il modo in cui i singoli e le organizzazioni prendono posizione di fronte al cinema.

La ricerca attuale beneficia inoltre di una maggiore interazione tra apporti diversi, come quelli tra storici della Chiesa e storici del cinema e dei media, favorita da percorsi di ricerca sempre più intrecciati e convergenti (a questo riguardo basti citare, tra gli altri, i lavori di Lucia Ceci² e Alberto Melloni³), che promuovono letture certamente più articolate e complesse.

La varietà delle posizioni presenti nel mondo cattolico, l'esistenza di schieramenti eterogenei e di atteggiamenti contraddittori in merito alla definizione di ciò che può essere ascritto all'appartenenza cattolica è al centro del saggio di Augusto Sainati. Da un lato l'autore rileva la tendenza tipica dei cattolici che militano nell'apostolato cinematografico a misurare le "divisioni del Papa", ossia a elencare i film, gli autori, gli organi (pastorali ma anche governativi), in una parola le forze in campo che possono essere considerate interne o vicine all'ambito cattolico. Dall'altro evidenzia una tendenza opposta, ossia un atteggiamento inclusivo, la volontà di non condannare aprioristicamente posizioni, opere, giudizi che provengono dall'esterno – bollandoli come apertamente ostili o divergenti. In particolare alcuni film (come quelli appartenenti alla saga di *Don Camillo*) accendono un dibattito tra cattolici e comunisti che appare paradossalmente più conciliante in ambito italiano e nettamente più acceso negli Stati Uniti.

In Italia la connessione tra politica e cinema si esplica da parte cattolica in modo programmatico nell'attività dei Comitati civici, avviati da Luigi Gedda in funzione elettorale. L'analisi puntuale del cinema propagandistico realizzato dai Comitati civici lungo un decennio a partire dal 1948, condotta da Simona Ferrantin e Paolo Trionfini, rivela il cambiamento che in questo arco di tempo si produce non solo nel ruolo e nelle finalità da attribuire al cinema (oggi diremmo all'audiovisivo) nel mondo cattolico, ma anche nella percezione della battaglia politica da compiere. Se il livello del discorso si mantiene costantemente semplice e immediato, in vista di destinatari non acculturati, è il contenuto che muta. Dall'iniziale invito al voto, come gesto di partecipazione alla vita democratica, i toni si fanno via via più forti e apertamente antico-

² Ceci, 2010 e 2013.

³ Melloni, 2011, 2012-2013, 2013 e 2016.

munisti, volti a contrastare la minaccia dei partiti di sinistra. Tuttavia l'efficacia del messaggio si rivela inversamente proporzionale alla sua carica aggressiva, probabilmente anche in virtù di una maggiore competenza cinematografica (nonché socio-politica e di vita) da parte dei destinatari rispetto a quella che viene loro attribuita.

L'attività e la posizione di Luigi Gedda, per quanto di primo piano, vanno collocate in un contesto più ampio, atto a rivelare il ventaglio di vedute presenti all'interno della Chiesa italiana a livello politico e pastorale, prima che cinematografico. È esemplare, a tale riguardo, il confronto tra l'approccio militante ed energico di Gedda e quello più pacato e riflessivo di Vittorino Veronese. Su questa figura poco nota nell'ambito degli studi di cinema fa luce Gianluca della Maggiore, ricostruendone non solo l'operato al servizio della Chiesa italiana (nei diversi ruoli di segretario e poi presidente dell'ACI, quindi di segretario del Comitato per i Congressi internazionali dell'apostolato dei laici), ma soprattutto il pensiero circa le modalità dell'impegno e il ruolo dei cattolici nel mondo. Veronese attinge allo stesso serbatoio culturale che alimenta il pensiero di Giovanni Battista Montini, il futuro Paolo VI, ispirato ai teologi e intellettuali francesi (Jean Guitton, Jacques Maritain, Henri De Lubac, ecc.). La sua preoccupazione sembra essere rivolta, più che al solo marxismo, all'allentamento della tensione spirituale dell'uomo moderno – cristiano o laico – che si manifesta con il maggiore benessere economico e la diffusione delle ideologie del consumo. Il cinema, in tale visione, rischia di essere un veicolo non secondario dell'insorgente “neopaganesimo morale”: da qui l'importanza che l'operato dei cattolici sia volto alla testimonianza, alla capacità di trasformarlo in uno strumento di riflessione e di crescita spirituale attraverso una rigorosa operazione di controllo della moralità dei film e di formazione di una coscienza cristiana negli spettatori. Significativamente, il punto su cui confliggono le due diverse visioni del cinema – quella militante e di “occupazione” del campo politico e cinematografico di Gedda, e quella pastorale e riflessiva di Veronese – è il film *Fabiola* (1949) di Alessandro Blasetti, e più in generale la vicenda della casa di produzione cattolica Universalia.

Pur nella diversità degli orientamenti, l'operato dei cattolici nel cinema e nei media affonda le proprie radici nei pronunciamenti ufficiali delle gerarchie vaticane che, dalla *Vigilanti Cura* (di Pio XI, 1936) attraverso i discorsi sul film ideale e la *Miranda Prorsus* (di Pio XII, 1957), ne accompagnano e sostengono puntualmente l'azione pastorale, alla luce dei mutamenti intervenuti nel contesto storico e mediale. Dario E. Viganò ricostruisce il percorso che dal “controverso” decreto conciliare *Inter Mirifica* porta all'istruzione pastorale *Communio et Progressio* promulgata da Paolo VI nel 1971. Si tratta di un iter particolarmente lungo ed elaborato: la Pontificia commissione per le Comunicazioni sociali, che ne è incaricata, opera da un lato recependo le istanze che giungono “dal basso”, dagli operatori dei media; mentre dall'altro cerca di tenere presenti gli sviluppi dei mezzi di comunicazione di massa e la ricerca scientifica a essi correlata; infine agisce attraverso un'attenzione precipua ai

diversi Paesi del mondo. L'alternarsi di fasi di accelerazione e di stasi, di ampi progetti di stesura e di tracce più sintetiche è indice di un processo di maturazione all'interno della Chiesa circa il modo di intendere e utilizzare i media, un cambiamento di cui già il Concilio Vaticano II è stato investito. L'esito del testo è decisamente innovativo nell'adottare uno sguardo fiducioso rivolto al futuro e una nuova mentalità aperta al confronto con la società moderna. Questa stagione ha forse radici lontane, e assorbe gli echi di una tradizione di pensiero che interroga il senso delle immagini e la scrittura cinematografica a livello filosofico. Alessio Scarlato ricostruisce la posizione critica e filosofica di André Bazin e di Amédée Ayfre di fronte al neorealismo, visto come momento di rinascita culturale, non solamente cinematografica, dell'Italia. Il realismo ontologico di Bazin trova il suo fondamento in una poetica come quella di Roberto Rossellini e di Vittorio De Sica che assegna all'immagine una necessità «più biologica che drammatica»: un'immagine-fatto, che esiste per se stessa, e che si oppone alle immagini-simbolo di altre forme di realismo, per esempio quello socialista. Ayfre coglie in alcune immagini forti di Rossellini – soprattutto nella camminata conclusiva di Edmund in *Germania anno zero* (1948) – l'esplicitazione di un realismo fenomenologico, capace di far sì che siano le cose stesse a manifestarsi, a rendersi presenti da sé, rimandando alla loro possibile trascendenza. Tale criterio si trova alla base del giudizio di opere successive, come quelle biografie di santi che, rinunciando all'agiografia, compongono nella loro indeterminatezza una fenomenologia della santità – *Cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina, ma anche *Europa '51* (1952) di Rossellini, o le opere del primo Fellini – che si basa sull'evocazione del mistero.

Di tutt'altro segno – per passare dal piano più teorico, critico e filosofico, a quello dei comportamenti quotidiani – è l'idea di santità che emerge dalle pagine di «Famiglia Cristiana», periodico della Pia Società S. Paolo fondata da don Giacomo Alberione per la pastorale dei media. Federico Vitella analizza le strategie discorsive connesse al divismo operate dal periodico paolino, identificando alcune logiche predominanti all'interno di un indirizzo della rivista che è globalmente volto a una pedagogia della vita moderna compatibile con un aggiornamento dei valori in senso cattolico. I divi ai quali viene prestata maggiore attenzione sono coloro che danno prova di conservare virtù come l'impegno professionale, l'amore per la famiglia, la fede e la moralità anche a dispetto della fama o dello status raggiunti, a sottolineare come l'avventura nel mondo del cinema non li distolga dai valori tradizionali. Si tratta in realtà di uno spettro valoriale compatibile con quello della generazione precedente, cresciuta sotto il fascismo, che opponeva le star italiane portatrici di professionalità e virtù a quelle americane viziate, devianti e corrotte. Un'altra strategia narrativa ricorrente è quella della "biografia parallela" – già sperimentata ad esempio nel genere del film operistico – in cui un racconto precedente, questa volta orientato in senso agiografico, opera come sottotesto per la comprensione di un fenomeno nuovo. Così, per rafforzare il messaggio

religioso di alcuni film, «Famiglia Cristiana» mette in evidenza il legame tra la vita del santo rappresentato e la biografia attoriale, entrambe scandite da tappe precise di avvicinamento a Dio e alla virtù. Ciò che si vuole raggiungere è un doppio obiettivo: rinsaldare la figura del santo nella memoria dei lettori, celebrarne la modernità, e legarla all'immagine dell'attore (schermica ed extraschermica), sfruttando "a fin di bene" il potere di suggestione delle immagini filmiche e il fascino del divo.

Sempre sul piano delle prassi, si può verificare come le azioni messe in campo dai cattolici per contenere l'immoralità del cinema e i suoi effetti sul pubblico siano varie e articolate. Si tratta da un lato di evitare che gli spettatori vengano a contatto con i contenuti più apertamente nocivi e immorali dei film; dall'altro di incanalare l'attrattiva che l'ambiente del cinema esercita sulle folle, e di orientarne le attese verso obiettivi moralmente legittimi, anche attraverso un'attenta opera di educazione.

La prima finalità – quella preventiva – è perseguita in particolare dal CCC che, attraverso la propria Commissione nazionale di Revisione, determina quali film possono essere proiettati nelle sale cattoliche e quali tagli debbano essere eventualmente apportati per renderli visibili a specifici target. L'attività di "revisione" non si esercita, come dimostra Mariagrazia Fanchi, solo a livello nazionale, ma assume caratteristiche peculiari in sede regionale e addirittura diocesana. Se i margini d'azione delle commissioni periferiche sono tutto sommato modesti, è però degno di interesse il fatto che si tende a promuovere una responsabilizzazione degli organismi locali non solo con la finalità di aumentare il controllo, ma anche di migliorare la conoscenza dei pubblici e della loro specificità (siano essi quelli "cittadini" lombardo o le masse degli spettatori rurali). Tra le variabili che orientano l'operato delle commissioni di revisione in sede locale, vi è anche la posizione complessiva dell'esercizio cattolico in rapporto a quello industriale: l'attenzione è maggiore laddove le sale cattoliche svolgono opera di supplenza nei confronti dell'esercizio industriale, già attraversato da una profonda crisi, perché rivolte a un pubblico indiscriminato (e quindi, potenzialmente anche ai minori). La possibilità di incrociare dati differenti, anche su base territoriale, consente di articolare ulteriormente l'ampio panorama dell'esercizio cinematografico cattolico e le logiche che lo sorreggono.

Proprio a questo riguardo, il saggio di Daniela Treveri Gennari offre uno sguardo ravvicinato sulle relazioni, non sempre idilliache o pacifiche, tra l'esercizio cinematografico cattolico e quello commerciale. Gli obiettivi educativi e di difesa della morale, alla base dell'attività cinematografica parrocchiale, si scontrano con restrizioni e difficoltà di varia natura, e comportano infrazioni che accendono le proteste degli esercenti commerciali e/o le reprimende delle autorità della Chiesa (attraverso moniti dell'ordinario diocesano). Tra le violazioni più diffuse compiute dai parroci e dagli esercenti cattolici vi è in primo luogo una programmazione che non tiene conto dei vincoli imposti dal CCC sulle pellicole ammesse al circuito parrocchiale – che d'altra parte non

sono numericamente sufficienti ad assicurare una programmazione continuativa. Infrazioni frequenti riguardano anche il numero di proiezioni settimanali, il rispetto della programmazione obbligatoria di film italiani e soprattutto l'utilizzo della pubblicità (che, per l'esercizio parrocchiale, deve essere circoscritta agli ambienti limitrofi alla sala). Le associazioni di categoria (l'ACEC per le sale cattoliche e l'AGIS per quelle commerciali) e i loro organi di stampa (il «Bollettino dello Spettacolo» e la «Rivista del Cinematografo») si rivelano uno spazio di negoziazione e di accoglimento delle reciproche istanze, nonostante divenga progressivamente più evidente l'impossibilità di un controllo verticistico delle sale cattoliche che devono mediare le finalità educative con gli aspetti pragmatici (ed economici) della loro gestione.

Un'esperienza peculiare dell'intervento educativo dei cattolici in ambito cinematografico, volta a conciliare l'attrattiva dello schermo con finalità apertamente educative, è quella del cineforum, fondato da Félix Morlion nel dopoguerra, su cui fa luce Elena Mosconi. La formula, che consiste in un dibattito al termine della visione del film, teso a sottolineare in modo partecipativo gli aspetti tematico-contenutistici, morali e infine estetico-formali dell'opera, conosce una vasta diffusione lungo tutta la Penisola, e un'articolazione che tiene conto di una pluralità di sensibilità e di approcci caratteristici delle diverse organizzazioni cinematografiche cattoliche. Essa rappresenta una scuola di "partecipazione" alla vita della Chiesa e di riflessione sulla società e sulle sue rappresentazioni destinata a influenzare il rapporto con il cinema di numerose generazioni di spettatori, e la cui eco lontana giunge – con tutta probabilità – fino agli estensori di questi saggi.

**Tavola
delle sigle**

ACEC: Associazione Cattolica Esercenti Cinema
 ACI: Azione Cattolica Italiana
 AGIS: Associazione Generale Italiana dello Spettacolo
 CCC: Centro Cattolico Cinematografico

**Riferimenti
bibliografici**

Ceci, Lucia
 2010, *Il papa non deve parlare. Chiesa, fascismo e guerra d'Etiopia*, Laterza, Roma/Bari.
 2013, *L'interesse superiore. Il Vaticano e l'Italia di Mussolini*, Laterza, Roma/Bari.

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

Melloni, Alberto
 2011 (a cura di), *Cristiani d'Italia. Chiese, stato, società 1861-2011*, Treccani, Roma.
 2012-2013 (a cura di), *Storia del Concilio Vaticano II*, 4 voll., il Mulino, Bologna.
 2013, *Tutto e niente. I cristiani d'Italia alla prova della storia*, Laterza, Roma/Bari.
 2016, *Il Concilio e la grazia. Saggi di storia sul Vaticano II*, Jaca Book, Milano.



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'*Iliade*, 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 Bressello 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.

LUIGI GEDDA, I COMITATI CIVICI E IL CINEMA DI PROPAGANDA. UN PROGETTO DI CONQUISTA POLITICA E DI MORALIZZAZIONE DELLA SOCIETÀ (1948-1958)

Simona Ferrantin e Paolo Trionfini

Il contributo approfondisce la propaganda dei Comitati civici, in particolare quella cinematografica, che non mirava solamente a conquistare il consenso a favore della DC nelle elezioni dal lungo dopoguerra fino al 1958, ma era anche tesa a influenzare l'opinione pubblica verso un modello di società compromessa dall'incipiente secolarizzazione. La ricostruzione si concentra nello specifico sui film prodotti dall'organizzazione più aderente alla sensibilità di Luigi Gedda, lungo un arco temporale disteso, cogliendo le linee di continuità ma anche gli scarti rispetto al mutamento culturale del Paese. Il saggio fornisce nuovi elementi su una produzione decisamente più ampia di quanto finora noto.

This essay investigates the propaganda action of Comitati civici, with particular reference to cinema. It aimed not only to foster support for the Christian Democrats from the post-war elections until 1958, but also to influence public opinion, orienting Italy towards a model of society that was otherwise being compromised by the onset of secularization. This study focuses on the films produced by Comitati civici – the organization that was most responsive to Luigi Gedda's ideas – over a broad time period, identifying both similarities and the differences with respect to the cultural changes of the whole country. This essay provides new insight on Comitati civici's cinema production, which was much greater than scholarship had acknowledged previously.

PREMESSA

Sara Bentivegna, in uno studio d'insieme sul rapporto tra media e politica, ha individuato tre tipologie di campagna elettorale sulla base dell'offerta comunicativa attivata dalle forze in campo per raggiungere l'elettorato. La prima, che attraversa l'ultimo scorcio dell'Ottocento per protrarsi fino agli anni '50 del Novecento, è riconducibile a un carattere "premoderno" per le risorse ridotte messe in campo e per la forma diretta di comunicazione con l'elettorato di "appartenenza". Gli strumenti impiegati, oltre all'insostituibile appoggio della stampa, furono i manifesti e i volantini, affiancati, a partire dagli anni '20, dalla radio¹. Il modello interpretativo può essere problematizzato, se si prende in esame la propaganda dei Comitati civici, i quali, nonostante il cinematografo rivestisse ancora un ruolo subalterno, introdussero per primi in Italia, a partire dal 1948, lo strumento che si sarebbe imposto nella tipologia "moderna" di campagna

¹ Bentivegna, 2005: 15-23.

elettorale. L'attenzione nei confronti dei media di massa costituì, infatti, un tratto peculiare del patrimonio genetico dell'organizzazione fondata da Luigi Gedda in vista delle prime elezioni del Parlamento repubblicano, anche se non il propellente decisivo per l'attivazione delle forze cattoliche in difesa della "civiltà cristiana", minacciata dal comunismo.

Nella compressione dello spazio a disposizione, non è possibile ricostruire diffusamente il contesto in cui sorsero i Comitati civici, che meriterebbe un allargamento del quadro conoscitivo². Nell'economia del contributo si può, tuttavia, sostenere che la mobilitazione del mondo cattolico rispose a diverse sollecitazioni, non sempre collimanti, che furono condensate "regolamentando" la preparazione della campagna elettorale su cui già si era attivata l'Azione cattolica. La chiave interpretativa che si può avanzare, insomma, è che la fondazione della struttura, avvenuta ufficialmente l'8 febbraio 1948, riflettesse un'esigenza più generale, che venne riconvertita da Gedda secondo una piega personale.

I. LE ELEZIONI POLITICHE DEL 1948

Lo spartito di fondo su cui s'incanalò la propaganda per le elezioni del 18 aprile 1948 rimandava a un processo inesorabile di "drammatizzazione della situazione", che agiva nella duplice direzione di attribuire un significato "spirituale" alla posta in gioco e di proiettare sul terreno politico istanze religiose. L'impronta peculiare impressa da Gedda si tradusse in una lotta in difesa della "vera" fede contro la falsa "antireligione" materialista³. Padre Lucio Migliaccio ha ricondotto i Comitati civici alla personalità di Gedda, definendoli come «organizzazione a tipo psicologico»⁴. In effetti, come articolazione interna della struttura, fu costituito immediatamente l'Ufficio psicologico, composto da tre giornalisti, diretti – come ebbe a rimarcare Filippo Gangere – da Gedda, lo «psicologo per eccellenza»: Turi Vasile, Marcello Vazio e Dino Bertolotti⁵.

La propaganda elettorale dell'organizzazione s'intrecciò, nei primi mesi dell'anno, con le iniziative già avviate dall'ACI, che attraverso le missioni religioso-sociali si prodigò per imprimere una «aratura cristiana» del Paese, soprattutto nelle aree considerate più a rischio⁶. Il giro arrivò a toccare 112 diocesi, dove furono promosse 257 missioni, concentrate prevalentemente nei centri urbani più importanti⁷. I paesi più piccoli furono raggiunti in parallelo con tre carri-cinema, forniti dall'autoparco vaticano, che furono attrezzati con proiettore a passo ridotto, telone, microfoni, altoparlanti, fonografo (*fig. 1*).

Gli automezzi furono inviati soprattutto nel Mezzogiorno, toccando i centri più lontani, per portare, per la prima volta in assoluto, il cinema a una popolazione che rimaneva stupefatta⁸. I carri proiettavano, perlopiù, *Pastor Angelicus* (1942) di Romolo Marcellini. Il film restituiva un'immagine paterna e rassicurante di

² Ci si riferisce in particolare a Casella, 1992b.

³ Cfr. Mariuzzo, 2010: 16.

⁴ Migliaccio, 2006: 21.

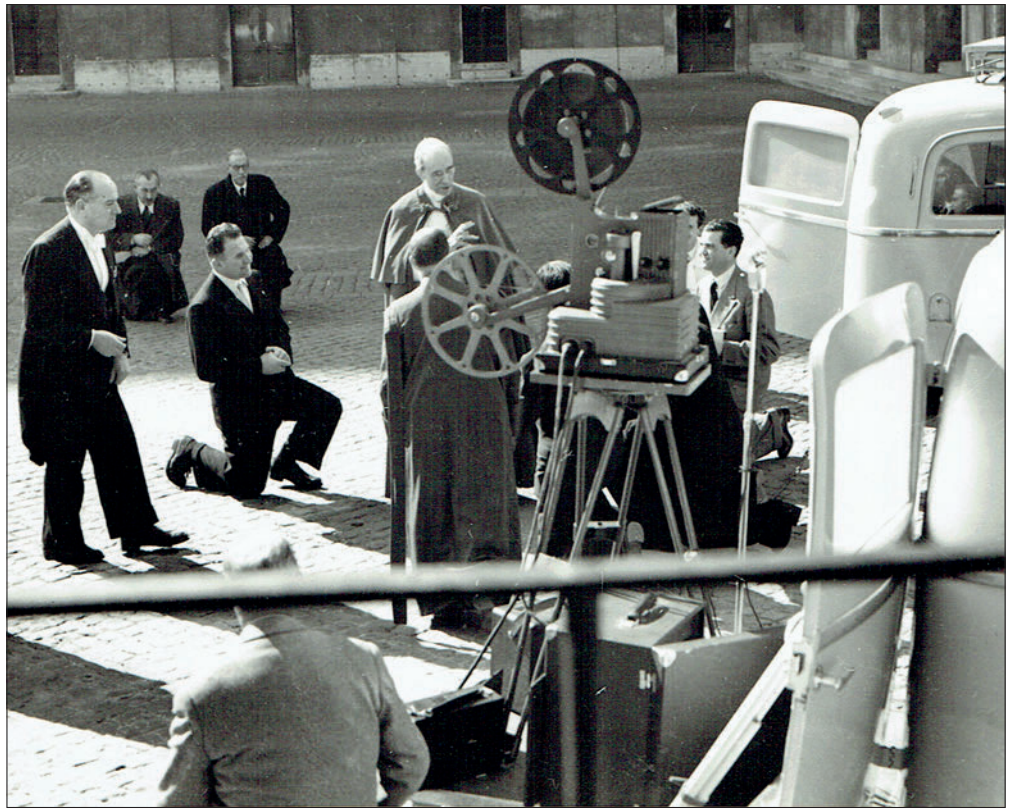
⁵ Gangere, 2006: 26. Secondo Vasile, nell'intervista riprodotta in Taviani, 2008: 131, un ruolo importante fu giocato dal commediografo Alberto Perrini.

⁶ L'iniziativa è stata attentamente analizzata in Casella, 1992b: 317-478.

⁷ Un bilancio fu tracciato in [s.n.], 1947-1948a.

⁸ Novelli, 2008: 95.

Fig. 1 – Pio XII benedice i nuovi carri-cinema, 1949, in ISACEM, ACI-PG (serie XV, b. 3, fasc. 3).



Pacelli, che invitava a difendersi dalle «molte insidie del mondo esterno»⁹. In un resoconto pubblico, si metteva in rilievo: «I Missionari sono giunti in molti paesi nei quali non esiste la luce elettrica; hanno incontrato interi villaggi i cui abitanti, in gran parte analfabeti, non avevano mai assistito a una proiezione cinematografica, si sono avvicinati alla realtà di miserie materiali, delle quali, le morali, non possono essere che la logica conseguenza»¹⁰. In una relazione interna, invece, un propagandista non mancava di soffermarsi sul moto emozionale che aveva investito le folle «proprio per la delicatezza del pensiero del Papa per aver voluto mandare questo sollievo *senza nulla chiedere*. [...] Giudicando dall'accoglienza, è da dire che questa è una forma di propaganda quanto mai gradita»¹¹. Le proiezioni sollevarono un'ondata di entusiasmo, secondo i moduli, sperimentati efficacemente con i manifesti, della condivisione dell'apparato simbolico¹². Vasile avrebbe definito in questi termini il processo di identificazione innescato: «La propaganda non deve dare tutto, deve dare lo stimolo, deve dare la provocazione, perché l'oggetto a cui è indi-

⁹ *Pastor Angelicus* (1942), regia di Romolo Marcellini, Luis Trenker, nulla osta n. 31.817 del 17 dicembre 1942. I dati identificativi del film possono essere rinvenuti nella banca dati della Revisione cinematografica della Direzione generale per il Cinema del Ministero per i Beni e le attività culturali (www.italiataglia.it), alla quale si fa riferimento. Sulla produzione di *Pastor Angelicus*, si veda ora Ruozzi, 2015: 158-172. Rimane, comunque, interessante la presentazione fatta da Gedda, 1942: 49-50.

¹⁰ M.G., 1948: 11.

¹¹ *Relazione del propagandista sig. [Giovanni] Cavina sul giro del carrozzone n. 2 svoltosi dal 12 gennaio al 15 febbraio 1948 in Calabria*, s.d., in ISACEM, ACI-PG (serie VI, b. 54, fasc. Giro pre-elezioni). Il testo è ripreso anche in Casella, 1992a: 223.

¹² Cfr., su questo versante, una prima messa a punto in Cavazza, 2002: 783-791.

rizzata possa integrarsi con la propria immaginazione, con la propria fantasia, di modo da sentirsi cocreatore dell'idea»¹³. Nei paesi in cui fu promosso, lo spettacolo coinvolse, stando almeno ai dati forniti dai propagandisti, non meno del 25% della popolazione, attestandosi più frequentemente al 50%, con punte del 75%. Complessivamente nelle missioni, che si prolungarono dal 14 gennaio al 21 marzo, furono toccate 115 località, con la partecipazione di 180.000 persone¹⁴. Nell'ultimo mese prima del voto il giro fu rilanciato, interessando oltre un centinaio di centri minori¹⁵. La sovrapposizione tra motivazioni religiose, alla base dell'intuizione delle missioni, e aspetti politici, sbocco dei Comitati civici, si fece più stringente. Oltre ai tre carri utilizzati precedentemente, l'ACI allestì una jeep, dotata di impianto di proiezione, che fu mandata nelle regioni "rosse", interessando oltre trenta paesi. Un altro "carro-cinema" fu portato in giro dai cosiddetti Catechisti rurali nel Cosentino¹⁶. La propaganda, rispetto agli accordi stabiliti con il presidente generale dell'associazione Vittorino Veronese¹⁷, passò, per così dire, di mano all'organizzazione lanciata da Gedda. Anche le proiezioni si adeguarono al "nuovo" corso: a partire dall'ultima settimana di marzo, fu rappresentato *Guerra alla guerra* (1947) di Romolo Marcellini e Giorgio C. Simonelli, che documentava, secondo l'enfatica presentazione, l'«instancabile opera caritativa del Santo Padre a favore della Pace»¹⁸. Nel tracciare un bilancio d'insieme, l'accento cadde inevitabilmente sull'incidenza del cinema: «La introduzione del passo ridotto rappresenta una conquista nel campo dello spettacolo che deve essere tenuta presente dai cattolici in tutta la sua importanza, cercando di fare il possibile per essere i primi a servirsi, su scala molto più ampia di quanto si è incominciato a fare, di questa arma formidabile di penetrazione»¹⁹. La macchina della produzione, seguita direttamente dal CCC, che aveva anche provveduto alla "diffusione" delle pellicole²⁰, terminò i lavori un mese prima dell'appuntamento elettorale con quattro cortometraggi. Si trattava di brevi sketch, se non di veri e propri spot: *Il signore Temistocle* era incentrato su «un benpensante che non avendo votato subiva ogni forma di sopraffazione»²¹;

¹³ Intervista per il programma *Le voci della politica*, richiamata in Novelli, 2005: 32.

¹⁴ Cfr. la *Relazione sulla attività di propaganda svolta attraverso i carrozoni cinematografici nel Mezzogiorno*, gennaio-aprile 1948, in ISACEM, ACI-PG (serie VI, b. 54, fasc. Giro pre-elezioni). Un'analisi particolareggiata dei dati sulla base dei riscontri dei propagandisti in Casella, 1992a: 215, 218-220, 223, 225.

¹⁵ *Attività carri-cinema*, in ISACEM, ACI-PG (serie VI, b. 54, fasc. Carrozzi cinema).

¹⁶ Lettera di Michele Mantegrappa, 14 febbraio 1948, in ISACEM, ACI-PG (serie VI, b. 54, fasc. Giro pre-elezioni).

¹⁷ Al riguardo, cfr. l'appunto *Propaganda attraverso i carri cinematografici*, s.d., in Archivio Istituto Luigi Sturzo, *Vittorino Veronese* (serie Azione cattolica italiana, b. 5, fasc. 35) (DB: ASILS 142).

¹⁸ *Proiezione del film "Guerra alla Guerra"*, in [s.n.], 1947-1948b. La pellicola, stando alla presentazione, sarebbe stata proiettata nelle principali città italiane. Si veda anche ISACEM, *Gedda* (serie Comitati civici, b. 1, fasc. 2).

¹⁹ *Relazione sulla attività di propaganda svolta attraverso i carrozoni cinematografici nel Mezzogiorno*, gennaio-aprile 1948, in ISACEM, ACI-PG (serie VI, b. 54, fasc. Giro pre-elezioni).

²⁰ Si veda la relazione, a firma del segretario Ildo Avetta, *Attività del Centro cattolico cinematografico dall'ottobre 1947 al maggio 1948*, 7 giugno 1948, in ISACEM, ACI-PG (serie XV, b. 3, fasc. 8) (DB: ISACEM 674).

²¹ *Il signore Temistocle* (1948), nulla osta n. 3945 del 17 marzo 1948.

Amleto proponeva «in forma comica» il personaggio shakespeariano nella «sua eterna indecisione», per indurre la popolazione a recarsi alle urne²²; *Incubo* rappresentava il «richiamo dei cittadini al dovere civico del voto, presentando una serie di pupazzi simboleggianti la paura, la miseria ecc. che una palla simboleggiante il voto abatterà»²³; *Ponzio Pilato*, attraverso «quadri celebri», voleva illustrare evocativamente «le nefaste conseguenze dell'astensione», ricorrendo al paradigma del «processo a Cristo»²⁴, anche se non è possibile conoscere se vi fosse la mano di Diego Fabbri. Al di là del filo conduttore della battaglia anti-astensionistica, la produzione utilizzava generi differenti, che andavano dal comico al drammatico, per indirizzarsi a *target* precisi: il ceto medio, ripiegato sui suoi gretti interessi; la galassia dei disillusi, che occorreva scuotere; la popolazione comune, uscita esausta dalla guerra; l'universo dei credenti, che non palesava le medesime convinzioni.

In un raffronto in chiave comparativa con la cartellonistica utilizzata, si possono cogliere alcuni tratti pressoché identici. È il caso sintomatico, per richiamare solo un esempio, del «comizio murale» che raffigurava una coppia borghese in tutta la sua goffaggine, mentre impugnava ancora i giocattoli dell'infanzia, seppure a parti invertite tra l'uomo e la donna: «Essi non votano. Perché non hanno ancora raggiunta l'età della ragione»²⁵. La contaminazione nel linguaggio visivo è rinvenibile anche in alcuni manifesti che s'imposero nell'immaginario collettivo attraverso la suggestione del cinema: il più noto riproduceva i due leader del Fronte popolare, ai quali non bastava come zavorra la valigetta tenuta affannosamente tra le mani, spazzati via dal vortice delle schede elettorali, sotto la didascalia eloquente di *Via col voto* (fig. 2).

A ridosso dell'apertura delle urne, furono realizzate altre due produzioni con un taglio decisamente più impegnato. Il cortometraggio più efficace, per quanto sia ancora incerto il committente²⁶, fu indubbiamente *Considerazioni di Eduardo*, che fu pronto per passare il vaglio della revisione solamente il 1° aprile del 1948 con la richiesta di risposta «urgente», che recava ancora il titolo provvisorio del nome dell'affermato attore napoletano²⁷. Nel brevissimo film, il più anziano dei fratelli De Filippo, nei panni di Pasquale Lojacono, riproponendo in chiave ironica la celebre scena della commedia teatrale *Questi fantasmi*, cercava, come primo *testimonial* della politica, di spiegare al proprio dirimpettaio non inquadrato che, oltre alla necessità del caffè alla napoletana, vi fosse anche l'obbligo morale di adempiere al dovere civico nelle imminenti elezioni: «Votate per chi volete ma votate». Per contro, *Strategia della menzogna*, facendo passare in fin troppo rapida sequenza immagini crude degli effetti dell'ateismo sovietico sulla sacralità della tradizione cristiana, sollecitava il pubblico a mobilitarsi «nella crociata contro i furbi agitatori menzogneri». Il filmato rilanciava un motivo ricorrente:

²² *Amleto* (1948), nulla osta n. 3946 del 17 marzo 1948.

²³ *Incubo* (1948), nulla osta n. 3947 del 17 marzo 1948.

²⁴ *Ponzio Pilato* (1948), nulla osta n. 3949 del 18 marzo 1948.

²⁵ Per un quadro di queste forme di propaganda, cfr. Romano; Scabello, 1975; Ottaviano; Soddu, 2000; Ferri, 2008, che ripropongono anche diversi esempi.

²⁶ Su questa produzione, con uno sguardo allargato ai film di impegno politico, si veda ora Bruno, 2013, in cui la committenza è attribuita indistintamente ai Comitati civici (pp. 10 e 63) e alla DC (p. 95).

²⁷ *Considerazioni di Eduardo* (1948), nulla osta n. 4030 del 2 aprile 1948.

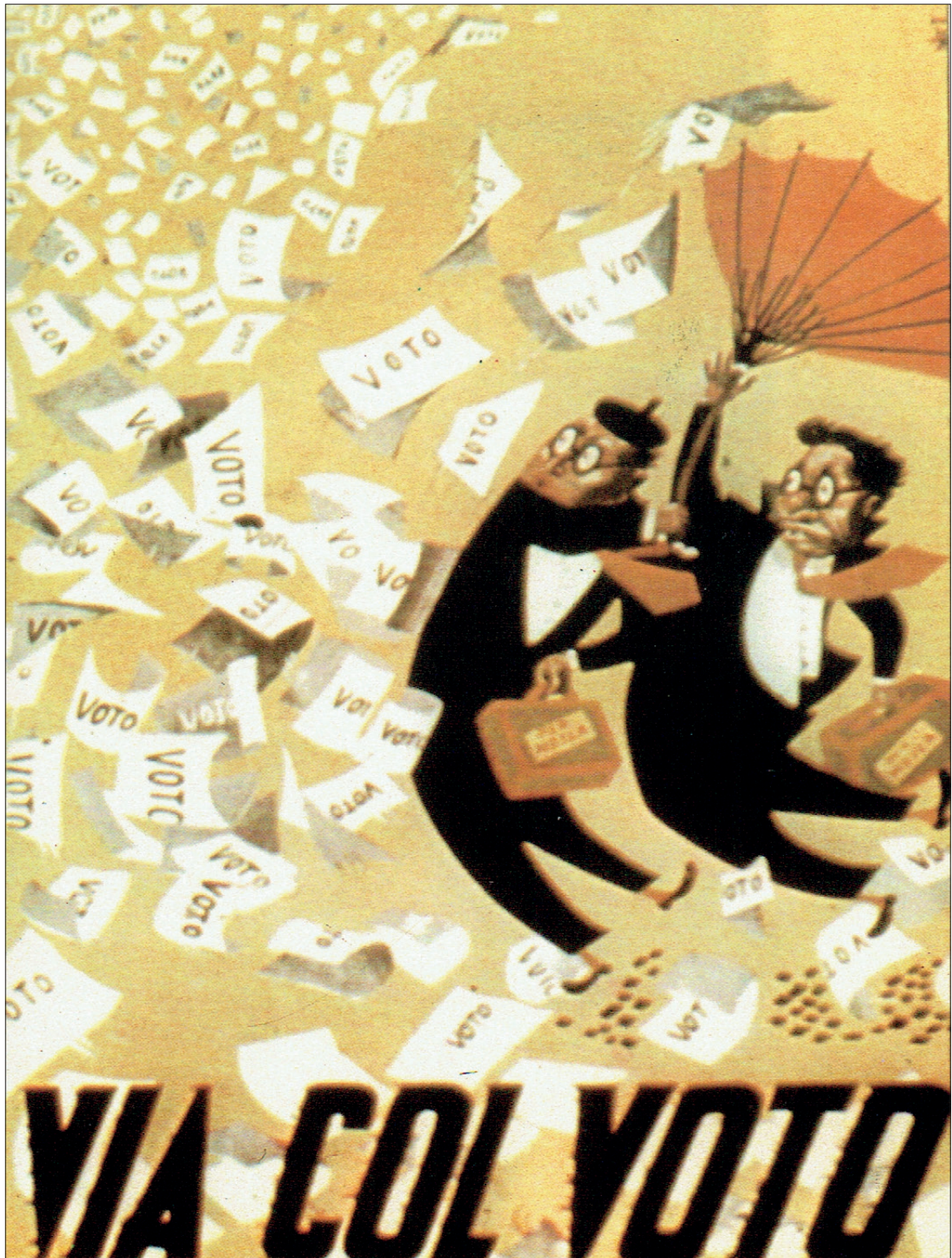


Fig. 2 – Manifesto dei Comitati civici “Via col voto”, ispirato a “Gone with the Wind” (“Via col vento”, 1939) di Victor Fleming, in ISACEM, Fondo manifesti, sez. Comitati civici.

mentre la voce *over* invitava caldamente a difendere il Paese esercitando il dovere civico, un cartello avvertiva: «Vota e fai votare»²⁸. Il registro comunicativo, in questo caso, voleva evidentemente portare discredito sull'avversario, contro il quale, nel montaggio, si erigevano le immagini del tricolore e dello scudo crociato, che si affiancavano al crocefisso.

I temi religiosi, dunque, risultavano funzionali al messaggio politico che, tuttavia, veicolava anche un modello di società secondo un approccio che portava a identificare il cattolicesimo con la moralità²⁹. Fin dalla produzione pionieristica del 1948, il cinema messo in scena dai Comitati civici, a differenza dell'approccio del PCI, che presupponeva un pubblico già politicizzato, si rivolgeva a spettatori indistinti, individuati come potenziali elettori³⁰.

Rispetto ai manifesti, che in non pochi casi si connotavano per i contenuti truci³¹, i film presentavano uno spettro più variegato di stilemi. Per quanto ci fossero intersezioni con le iniziative propagandistiche sostenute dall'amministrazione statunitense, le due forme di comunicazione dei Comitati civici mantennero un tratto comune nel mettere in secondo piano l'"elemento occidentale", privilegiando la sequenza Italia-religione-libertà, contrapposta a quella Russia-ateismo-schiavitù³². La Guerra fredda irruppe solamente in *Mondo libero*³³, che mostrava, enfatizzando la traccia del *battage* contro l'astensione, un «raffronto fra i regimi dittatoriali e i regimi democratici, per mettere in risalto i vantaggi di questi ultimi», attraverso l'immagine evocativa di due lottatori su un ring³⁴. L'intento dichiaratamente pedagogico si arrestava alle soglie della contrapposizione su scala globale, per lasciare campo allo scontro di civiltà. In questo senso, lo schermo riproduceva fedelmente l'iconografia di un manifesto dominato dai guantoni di due pugili, su cui erano impressi rispettivamente il tricolore e la falce sormontata dal martello, per ricordare all'elettore: «Forza Italia! Vota anticomunista». Un altro cartellone, con al centro una palla recante la scritta «voto» che abbatteva in serie i birilli con impresse le didascalie «guerra», «fame», «paura», «misera» e «disordine», era addirittura inserito nel film.

II. LE SUCCESSIVE CAMPAGNE TRA ANTI-ASTENSIONISMO E ANTICOMUNISMO RELIGIOSO

In una sorta di gioco di specchi tra proiezione pubblica, che accreditava la legittimazione della "Superiore autorità", e rappresentazione interna, che sottolineava il consenso della base, i Comitati civici, nonostante la natura provvisoria, rimasero in vita dopo il 18 aprile 1948, avviando in successione le due campagne della "nuova Lepanto sindacale", che si risolse nella sconfitta dell'ipotesi di

²⁸ *Strategia della menzogna* (1948), nulla osta n. 4025 del 2 aprile 1948.

²⁹ Come ha evidenziato Ventrone, 1999: 177.

³⁰ Dondi, 1995: 186-189, ha notato il differente registro per i manifesti.

³¹ Cfr. Ventrone, 1996: 267-268.

³² Cfr. Formigoni, 1996: 178-179, anche se non fa riferimento al materiale cinematografico.

Per contro, Ventrone, 1999: 180 tende a sottolineare l'attrazione del mito americano, ripreso da Weingartner, 2012: 126-127.

³³ In realtà, *Strategia della menzogna* e *Mondo libero* furono pronti a metà marzo, come si evince dalla lettera della INCOM Roma, 10 marzo 1948, in ISACEM, *Gedda* (serie Comitati civici, b. 3, fasc. 15).

³⁴ *Mondo libero* (1948), nulla osta n. 4024 del 2 aprile 1948.

Gedda di costituire una centrale cristiana, e della “crociata del grande ritorno”, che sfruttando gli spazi aperti dal decreto di scomunica dei comunisti, servì per inserirsi nelle iniziative per l’Anno santo promosse dall’ACI.

Quest’ultimo tema, in particolare, fu squarciato da *La verità sulla scomunica*, un cortometraggio prodotto nel 1950 per la regia, peraltro non accreditata, di Marcello Baldi³⁵. La pellicola era costruita in due parti: nella prima, si ripercorrevano le nefandezze del comunismo, a cui ora la “diga” della Chiesa aveva posto un argine; nella seconda, introdotta da un fermo immagine che spezzava improvvisamente il ritmo narrativo, era sviluppato il dramma di un padre di famiglia iscritto al PCI, il quale non poteva intervenire alla prima comunione della figlia per effetto della scomunica. L’inquadratura si arrestava sul militante fermo sulla soglia della chiesa di pietre. Lo spettatore era così condotto ad accogliere l’opportunità di redenzione offerta dalla Chiesa, che nutriva «compassione per quel povero uomo che vive[va] nelle esasperazioni di una menzogna». Il film si chiudeva con l’avvertimento della voce *over*: «Non continuare a vivere nell’errore. Sta a te decidere» (fig. 3).

Nello stesso torno di tempo, la pace fu uno spazio irrinunciabile per smascherare la «menzogna comunista»: come un rullo di tamburi, l’articolo di Gedda *La colomba in gabbia*, che evocava il simbolo dei Partigiani della Pace disegnato da Pablo Picasso, mise in moto un’efficace armamentario di immagini per demistificare l’iconografia comunista³⁶. Anche in questo caso i Comitati civici ricorsero allo strumento del cinema con *La pace tradita*, realizzato nel 1950 per denunciare gli “scopi” della campagna del nemico³⁷.

In vista della tornata amministrativa del 1951, fu reso pubblico il manifesto della struttura di Gedda con il quale si invitavano gli italiani a unirsi «nella tradizione della Fede e della Patria»³⁸. Il richiamo fu tradotto nel «triplice fischio: antiastensionismo; anticomunismo; votar bene»³⁹. I Comitati civici, dopo che anche il PCI si era lanciato nel cinema di propaganda, decisero di investire ulteriori risorse per portare in giro la nuova produzione, a partire dall’insipido *Carlo Marx, lo sconosciuto*⁴⁰. Ben più incisivo fu *Vota per questo, vota per quello*, nel quale la regia di Marcello Baldi volutamente non esplicitava l’invito a sostenere la DC⁴¹. Il film si apriva a ritmo battente sulle convulse giornate elettorali. Il commentatore, che ne accompagnava in chiave ironica e con calcolato accento romano la successione, si rivolgeva all’“uomo della strada”, che non poteva non rimanere disorientato nel profluvio dei messaggi. La narrazione lasciava spazio, attraverso immagini di finzione e documentaristiche, alle elezioni tenutesi a Berlino Est. Dopo aver disvelato la diversità del sistema, si levava l’avvertimento di sollievo: «Per fortuna tua in Italia hai ancora uno scudo [...] che serve per difendere [...] la tua Patria. Vedi di fare buon uso di questo scudo».

³⁵ *La verità sulla scomunica* (1950), nulla osta n. 7509 del 22 marzo 1950.

Si veda anche Giraldi; Bove, 2011: 66-67.

³⁶ Si veda Fissore, 2000: 35.

³⁷ *La pace tradita* (1950), nulla osta n. 8415 del 22 agosto 1950.

³⁸ Cfr. [s.n.], 1951.

³⁹ Picri, 1951: 1.

⁴⁰ *Carlo Marx, lo sconosciuto* (1951), nulla osta n. 9617 del 28 marzo 1951.

⁴¹ *Vota per questo, vota per quello* (1951), nulla osta n. 9922 dell’11 maggio 1951.

Si veda Giraldi; Bove, 2011: 72.

Fig. 3 – Fotogramma tratto da “La verità sulla scomunica” (1950) di Marcello Baldi.



Il cortometraggio si chiudeva, in una sorta di climax, con un'inquadratura in dissolvenza dei manifesti: «Vota per questo»; «Vota per quello»; «Vota per chi ti pare»; «Ma vota».

Più esplicito nella tensione anticomunista risultò *Trent'anni dopo*, ancora per la regia di Baldi. Proprio mentre il «cinema di realtà» sembrava «prossimo alla fine», almeno stando alla dichiarazione d'intenti di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini in *Miracolo a Milano* (1951)⁴², il regista si dilungava a rappresentare con stilemi neorealistici l'umile condizione dell'operaio Giuseppe Santini il quale, se fosse vissuto in Unione Sovietica, sarebbe stato decisamente più povero. La pellicola, dedicata significativamente – come appariva nei titoli di testa – a «tutte le vittime di una tragica favola», voleva smontare l'irriducibile aporia del mito sovietico, ripreso in controluce sulla realtà dell'Italia che garantiva una condizione perlomeno dignitosa⁴³.

Nonostante gli evidenti intenti politici, le pellicole si innestavano sulla concezione della moralità rilanciata da Pio XII, secondo cui la «nazione cattolica», attraverso l'aderenza ai valori della popolazione, affermava la più genuina indipendenza⁴⁴. La produzione ruotava attorno allo scontro di civiltà in atto tra le “due chiese”, al cui interno i partiti, mai protagonisti nelle *fiction*, erano relegati in secondo piano. Per permettere una visione più massiccia, i film furono portati in giro con ben otto carri-cinema, che arrivarono a lanciare 150 spettacoli

⁴² Giraldi, 2011: 11.

⁴³ *Trent'anni dopo* (1951), nulla osta n. 9919 del 12 maggio 1951. Si veda anche Giraldi; Bove, 2011: 71-72.

⁴⁴ Cfr. Gundle, 1995: 107.

all'aperto, coinvolgendo in media 1.500 spettatori a proiezione. Un automezzo seguì anche il Giro d'Italia, presentando le pellicole in ogni centro toccato dalla tappa del giorno⁴⁵. Chiuse le urne, Gedda mostrò pubblicamente compiacimento per i risultati conseguiti, che avevano contenuto l'astensionismo e sbarrato il passo all'avanzata del comunismo, concorrendo all'unione delle forze nazionali⁴⁶.

L'ascesa di Gedda alla Presidenza generale dell'ACI ebbe riflessi anche sui Comitati civici, che intensificarono la propaganda cinematografica per il secondo ciclo delle amministrative del 1952. Per l'occasione, fu realizzato il «cortometraggio antisovietico» *Il rovescio della medaglia*, con cui si intendeva scardinare la propaganda nemica che, attraverso le sembianze rassicuranti della colomba, prometteva la pace, e che, attraverso la fratellanza tra i lavoratori, conduceva alla lotta di classe⁴⁷. A ruota seguì *La nostra bandiera*, un documentario incentrato sull'innaturale inserimento del PCI nella storia d'Italia. L'ampio *excursus* approdava al deciso ammonimento: «I veri italiani sapranno sempre difendere la nostra patria». L'inquadratura prolungata del tricolore sulle note di sottofondo de *La leggenda del Piave* era la degna conclusione di una pellicola che segnava lo spostamento d'interesse della propaganda dell'organizzazione dal contrasto fermo all'astensionismo alla lotta aperta al comunismo.

III. NUOVI REGISTRI, VECCHI CANONI

In vista delle elezioni politiche del 1953, i Comitati civici investirono 13 milioni di lire per ciascuna delle due pellicole realizzate (pari a 210.000 euro al valore corrente)⁴⁸. Nella produzione spiccò *Ad ogni costo* di Baldi, nel quale il collaudato appello in chiave anti-astensionistica non poggiava su un repertorio documentaristico. La sceneggiatura era, infatti, incentrata su un personaggio identificabile facilmente in Charlot, il quale era ostacolato nel tentativo di andare a votare da due energumeni raffigurati con folti baffi e fitta sopracciglia, e riusciva ad adempiere al proprio dovere solamente a ridosso della chiusura del seggio⁴⁹. Analogamente *L'Italia è la mia patria* fu costruito attraverso una *fiction* ambientata in un paesino di montagna, attraversato da una colonna di alpini sui versi della canzone *Monte Cauriol*: «Il suo sangue l'ha dato all'Italia». Le riprese passavano poi sull'interno di un'abitazione, dove il protagonista, un anziano comunista che aveva vissuto tutte le guerre del Novecento, era intento a discutere con i compagni per far «insorgere le masse» in caso di invasione sovietica. Nella sofferta discussione, il più giovane avvertiva che nel «partito non c'è[ra] posto per i deviazionisti». La pellicola aveva chiarito fin dai titoli di testa che i personaggi in scena erano «i buoni italiani e i cattivi italiani». Il richiamo all'«ora X» era contrastato dalla moglie che, dopo l'uscita di scena dei cospira-

⁴⁵ *Relazione dell'attività svolta dal 16 aprile 1951 al 15 maggio 1951*: 14, in ISACEM, *Gedda* (serie Comitati civici, b. 23, fasc. 5).

⁴⁶ Cfr. Gedda, 1951.

⁴⁷ *Il rovescio della medaglia* (1952), nulla osta n. 11.609 del 3 maggio 1952.

⁴⁸ Si veda la *Relazione dell'attività svolta dal Comitato civico dal 1° al 31 marzo 1953*, in ISACEM, *Gedda* (serie Comitati civici, b. 23, fasc. 10).

⁴⁹ *Ad ogni costo* (1953), nulla osta n. 14.420 del 23 maggio 1953. Si veda anche Giraldis; Bove, 2011: 73.

tori, si avvicinava sulle note de *Il silenzio* al marito, seduto davanti al focolare, luogo simbolico dove si ritrovava l'identità, per farlo ravvedere. Il protagonista, a questo punto, scoppiava in un pianto diretto, che assumeva il valore catartico della redenzione: «No ai comunisti e ai loro alleati, se vogliamo continuare a essere un popolo libero». L'abbraccio finale, consumato sull'accompagnamento della tromba, come nel suono degli angeli, sigillava il cortometraggio, che chiudeva sul tricolore a sottolineare la riconciliazione con la patria⁵⁰.

Assente nella produzione che aveva accompagnato la campagna elettorale del 1948, la figura femminile faceva ora la sua comparsa, seppur non nel ruolo di protagonista, nei titoli proposti nel 1953, ricalcando, se non stereotipi, sicuramente immagini che gli spettatori potevano facilmente introiettare. Non troppo paradossalmente in *La terra ai contadini*, che non portava in scena attrici, la presenza femminile, vitale per il successo elettorale, era resa plasticamente dall'ambiente domestico: «Questa – spiegava il protagonista – è la mia casa, era la casa di mio padre e sarà anche la casa di mio figlio». Gli interni, infatti, esaltavano l'ordine e la pulizia, mentre Michele si lasciava andare al racconto autobiografico. Rovesciando lo slogan della propaganda comunista, nel film filtrava un messaggio politico circostanziato – sottolineato dalla voce narrante – sul successo della riforma agraria per il riscatto della popolazione del Mezzogiorno, che aveva finalmente «ottenuto un pezzo di terra». Per contrappunto, la pellicola cambiava il tempo narrativo, assumendo il passato per proiettarlo in un confronto impietoso con l'ipotetico futuro dell'avvento del comunismo. La chiusa, nel chiedere un voto «per la fede e la patria», congiunte indissolubilmente, si risolveva in un'interpellazione: «Fai come Michele».

Rispetto a cinque anni prima, la produzione cinematografica dei Comitati civici mise in scena il “nemico” che, invece, nei manifesti era preponderante fin dal 1948. Non potendo ovviamente rappresentarlo, come nell'iconografia grafica, nella sua fisiognomica tetra, gli attori che lo impersonavano erano, comunque, abbruttiti⁵¹.

Parzialmente fuori asse rispetto al repertorio tipico fu *Quattro chiacchiere dal barbiere*, prodotto nel 1954⁵². Ambientato in uno dei luoghi deputati all'incontro informale per parlare del vissuto quotidiano – che, nella messa in scena, veniva allargato per coinvolgere anche la componente femminile nel salone riservato contiguo – la *fiction* affrontava la spinosa questione dell'istituzione di un apparato difensivo militare europeo. La discussione si prolungava tra i due protagonisti nella trovata scenica della corsa verso la stazione: «Riuscirà – chiedeva lo *speaker* riferendosi all'autista comunista – a convincerlo?».

Nel 1954 fu realizzata anche la versione italiana de *Il tempo del terrore*, un film francese incentrato sugli effetti della presa di potere comunista in un paese che poteva essere un qualsiasi centro del mondo. La violenza eretta a sistema era l'esito necessario della rivoluzione, che non lasciava «scampo per nessuno». Per dissolvere il pericolo, mentre le riprese, in un gioco chiaroscurale, si soffermavano su Roma, richiamandone la vocazione universale, il narratore indicava

⁵⁰ *L'Italia è la mia patria* (1953), nulla osta n. 13.830 del 5 marzo 1953. Un'attenta lettura della pellicola è in Dagrada, 2013: 209-214.

⁵¹ *La terra ai contadini* (1953), nulla osta n. 13.829 del 5 marzo 1953.

⁵² *Quattro chiacchiere dal barbiere* (1954), nulla osta n. 17.115 del 28 agosto 1954.

la via d'uscita: «La croce di Cristo si è sempre innalzata contro le barbarie. Oggi, come ieri, come sempre, le forze del male non prevarranno».

In vista della tornata amministrativa del 1956, fu predisposto un manuale a uso delle strutture locali in cui si illustravano i metodi della propaganda, che doveva essere «più mordente, più violenta e su una direzione fondamentale: l'anticomunista»⁵³. Il timbro s'impresse anche nella produzione cinematografica, come ne *L'idolo infranto*, che si prefiggeva di distruggere spietatamente il mito di Stalin, di cui si ripercorreva la vicenda biografica appoggiandosi a immagini di repertorio corredate da un commento pungente. Il ricorso alle sequenze della commemorazione intendeva rappresentare il credito ingiustificato goduto dal dittatore sovietico in Italia, dove si usavano «due pesi e due misure» per difendere il sistema eretto. La contrapposizione risaltava ancora più puntualmente attraverso l'accostamento delle immagini di Mosca e Roma, per chiudersi con un manifesto raffigurante Stalin su cui campeggiava la scritta: «Non votateli»⁵⁴. L'appello finale della pellicola dava fedelmente conto del cambiamento di registro della produzione dei Comitati civici, che si lasciavano definitivamente alle spalle il genere anti-astensionistico per abbracciare totalmente la lotta al nemico (*fig. 4*).

La terra a chi lavora (1956), prodotto dall'Ispettorato delle Marche, si muoveva invece sullo sfondo ormai abituale della questione agraria. Il film, oltre che per una minore resa, non brillava certamente per originalità, affrontando un tema ormai superato.

Nonostante la produzione cinematografica messa in campo, il responso delle urne fu deludente per il mancato tracollo delle sinistre, dopo i fatti del 1956. La resa dei conti fu, dunque, rimandata alle elezioni politiche del 1958, in vista delle quali le aspettative conoscevano un'oscillazione volubile nei diversi attori interessati. La stessa autorità di Pubblica sicurezza, nel cogliere gli umori diffusi, ravvisava giudizi discordanti sul ruolo della struttura di Gedda. Ad esempio, si faceva notare come, rispetto alle precedenti consultazioni, il peso dell'organizzazione sarebbe stato meno rilevante: «il partito democristiano ha migliorato e potenziato la sua efficienza strutturale ed organizzativa, ha reso più agile l'articolazione delle sue diramazioni periferiche, ha affinato i suoi metodi di azione»⁵⁵.

Le pellicole prodotte dai Comitati civici sempre più ripetitivamente insistettero sul contrasto in negativo al nemico comunista, come ne *Il cielo si chiude* e in *Luce nella notte*. Le produzioni si muovevano senza variazioni tematiche sui binari calcati due anni prima, nella speranza di dare la spallata definitiva al comunismo: «Il Comitato Civico – era la secca conclusione – ti aiuta a conoscere la verità».

In questa tornata, la mobilitazione perse non pochi colpi, anche per la minore capacità penetrativa della produzione cinematografica. Sull'assestamento pesò sicuramente il senso di trascinarsi con cui si erano condotte battaglie a ripetizione lungo il decennio, influì probabilmente la difficoltà a mettere a punto nuovi paradigmi di fronte al momento epocale attraversato dal Paese, e incise

⁵³ Tognon, 1955: 12-14.

⁵⁴ *L'idolo infranto* (1956), nulla osta n. 21.786 del 16 maggio 1956.

⁵⁵ Appunto riservato, Bari, 26 ottobre 1957, in ACS, Min. Int. (Ps, Ar, 1957-1960, b. 89, fasc. Elezioni politiche "fase pre-elettorale").

Fig. 4 – Particolare del materiale promozionale de “L’idolo infranto” (1956), in ISACEM, Gedda (serie Comitati civici, b. 28, fasc. 18).



forse anche il repentino mutamento che stava erodendo il “blocco cattolico” del cinema, che ora si apprestava a vivere una stagione diversa in ordine sparso⁵⁶. Di lì a poco anche Gedda fu sostituito alla guida dell’ACI da Giovanni XXIII⁵⁷, mentre i Comitati civici avrebbero continuato a sussistere sempre più stancamente. L’influsso del fondatore, tuttavia, perse mordente in tutti i settori su cui aveva esercitato un controllo poderoso per un ventennio. L’eclissi del “geddismo”, insomma, costituiva un’altra spia del tramonto di un’epoca.

⁵⁶ Secondo la linea interpretativa avanzata da Brunetta, 2009: 126-127.

⁵⁷ Sull’avvicendamento, si permetta il rinvio a Trionfini, 2014: 7-8.

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**

ACI: Azione Cattolica Italiana

ACS: Archivio Centrale dello Stato

ASILS: Archivio Storico Istituto Luigi Sturzo

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

DC: Democrazia Cristiana

INCOM: Industria CortiMetraggi

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

PCI: Partito Comunista Italiano

PG: Presidenza Generale

Riferimenti bibliografici

Bentivegna, Sara

2005, *Politica e nuove tecnologie della comunicazione*, Laterza, Roma/Bari.

Brunetta, Gian Piero

2009, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Roma/Bari.

Bruno, Sergio (a cura di)

2013, *Eduardo e il suo monologo tra cinema, teatro e storia*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Casella, Mario

1992a, *18 aprile 1948. La mobilitazione delle organizzazioni cattoliche*, Congedo, Galatina.

1992b, *L'Azione cattolica nell'Italia contemporanea (1919-1969)*, AVE, Roma.

Cavazza, Stefano

2002, *Simboli e politica: una riflessione multidisciplinare*, «Contemporanea», a. V, n. 4.

Dagrada, Elena

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

Dondi, Mirco

1995, *La propaganda politica dal '46 alla legge truffa*, in Adolfo Mignemi (a cura di), *L'Italia s'è desta. Propaganda politica e mezzi di comunicazione di massa tra fascismo e democrazia*, Edizioni Gruppo Abele, Torino 1995.

Ferri, Filadelfo (a cura di)

2008, *1948 e dintorni. Manifesti politici. Immagini e simboli dell'Italia repubblicana*, Insubria University Press, Varese.

Fissore, Gianpaolo

2000, «Vota anche se piove». *Il mondo cattolico negli anni della guerra fredda*, in Chiara Ottaviano, Paolo Soddu (a cura di), *La politica sui muri. I manifesti politici dell'Italia repubblicana 1946-1992*, Rosenberg & Sellier, Torino 2000.

Formigoni, Guido

1996, *La Democrazia cristiana e l'alleanza occidentale (1943-1953)*, il Mulino, Bologna.

Gangere, Filippo

2006, *Antiastensionismo e anticomunismo*, in Eugenio Guccione (a cura di), *I cattolici, la Sicilia e il 18 aprile 1948*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta/Roma 2006.

Gedda, Luigi

1942, *Pastor Angelicus*, «Rivista del Cinematografo», a. XV, n. 5, maggio.

1951, *Obiettivi raggiunti*, «Il Quotidiano», 30 maggio.

Giraldi, Massimo

2011, *Cinema, cattolici e cultura in Italia*, in Massimo Giraldi, Laura Bove (a cura di), *Marcello Baldi. Cinema, cattolici e cultura in Italia*, Fondazione museo storico del Trentino, Trento 2011.

Giraldi, Massimo;

Bove, Laura (a cura di)

2011, *Marcello Baldi. Cinema, cattolici e cultura in Italia*, Fondazione Museo storico del Trentino, Trento.

Gundle, Stephen

1995, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Giunti, Firenze.

M.G.

1948, *Carri cinema nel Sud*, «Iniziativa», a. I, n. 4, maggio.

Mariuzzo, Andrea

2010, *Il cattolicesimo organizzato in Italia 1945-1953. Successo dell'anticomunismo, fallimento dell'egemonia*, in «Italia contemporanea», a. XXXVII, n. 258.

Migliaccio, Lucio

2006, *Luigi Gedda e l'attività dei Comitati civici*, in Eugenio Guccione (a cura di), *I cattolici, la Sicilia e il 18 aprile 1948*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta/Roma 2006.

Novelli, Edoardo

2005, *La turbopolitica. Sessant'anni di comunicazione politica e di scena pubblica in Italia. 1945-2005*, Rizzoli, Milano.

2008, *Le elezioni del Quarantotto. Storia, strategie e immagini della prima campagna elettorale repubblicana*, Donzelli, Roma.

Ottaviano, Chiara;

Soddu, Paolo (a cura di)

2000, *La politica sui muri. I manifesti politici dell'Italia repubblicana 1946-1992*, Rosenberg & Sellier, Torino.

Picri [Righini, Pietro Costante]

1951, *Fiducia e generosità*, «Collegamento degli attivisti», supplemento a «Collegamento dei Comitati civici», a. IV, n. 4, 20 marzo.

Romano, Luca;

Scabello, Paolo (a cura di)

1975, *C'era una volta la DC. Breve storia del periodo degasperiano attraverso i manifesti elettorali della Democrazia cristiana*, Savelli, Roma.

Ruozzi, Federico

2015, *Pius XII as Actor and Subject. On the Representation of the Pope in Cinema during the 1940s and 1950s*, in Daniel Biltreyst, Daniela Treveri Gennari (eds), *Moralizing Cinema*.

Film, Catholicism and Power, Routledge, London/New York 2015.

[s.n.]

1947-1948a, *Missioni sociali*, «Foglio d'informazione», aa. I-II, n. 2, dicembre-gennaio.

1947-1948b, *Proiezione del film "Guerra alla Guerra"*, «Foglio d'informazione», aa. I-II, n. 2, dicembre-gennaio.

1951, *Il Comitato Civico per le "amministrative"*, «Il Quotidiano», 10 aprile.

Taviani, Ermanno (a cura di)

2008, *Propaganda, cinema e politica*, «Annali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico», a. XI.

Tognon, Severino

1955, *Come si organizza il Comitato Civico Locale*, Tipografia Laziale, Frascati.

Trionfini, Paolo

2014, *L'Azione cattolica di Giovanni XXIII*, in Simona Ferrantin, Paolo Trionfini (a cura di), *"Il cammino è quello giusto". Giovanni XXIII all'Azione cattolica*, AVE, Roma.

Ventrone, Angelo

1996, *La cittadinanza repubblicana. Forma-partito e identità nazionale alle origini della democrazia in Italia (1943-1948)*, il Mulino, Bologna.

1999, *Simboli e liturgie politiche nella propaganda elettorale del dopoguerra*, in Mariuccia Salvati (a cura di), *La fondazione della repubblica: modelli e immaginario repubblicani in Emilia e Romagna negli anni della Costituente*, Franco Angeli, Milano 1999.

Weingartner, Dagmar

2012, *Comunismo e anticomunismo: i manifesti politici del 1948*, Universität Wien, Wien.



*Vittorino Veronese nel
1948. Fonte: ISACEM,
Fondo fotografico,
raccoltore 1948, n. 2.*

VITTORINO VERONESE E IL CINEMA. UN PARADIGMA PASTORALE ALTERNATIVO NELL'ETÀ DELLA MOBILITAZIONE GEDDIANA

Gianluca della Maggiore

L'intervento indaga la figura di Vittorino Veronese (1910-86), quasi completamente ignorata nel panorama degli studi sul rapporto tra cattolici e cinema in Italia. Eppure è una personalità che, per gli incarichi ricoperti (fu alla guida dell'ACI dal 1944 al 1952) e l'oggettivo peso di certe sue scelte, ha avuto un ruolo centrale quando l'impegno e l'attenzione del mondo cattolico verso il cinema, a livello pastorale e politico, raggiunsero la loro massima intensità. Quella di Veronese fu un'azione poco appariscente, sotterranea, più diplomatica che bellicosa, giocata in gran parte in controtempo rispetto ai paralleli movimenti, spesso sfolgoranti, di figure come Luigi Gedda, padre Félix Morlion, Giulio Andreotti, André Ruzskowski. La ricerca muove dai documenti venuti in luce negli archivi, a partire dal suo ricco fondo depositato all'Istituto Luigi Sturzo, rileggendo la relazione cattolici-cinema da una prospettiva inedita, quella di un paradigma pastorale alternativo alla politica cinematografica promossa dalle alte sfere ecclesiastiche.

This article investigates the figure of Vittorino Veronese (1910-86), who has been almost entirely ignored in the panorama of studies on the relationship between Catholicism and the cinema in Italy. Nevertheless, thanks to the positions he held (he led the ACI from 1944 to 1952) and the objective weight of some of his choices, Veronese had a central role when the Catholic world's attention and commitment toward cinema, on a pastoral level, reached its height. Veronese's actions were little conspicuous, they were underground, more diplomatic than aggressive, played for the most part in opposition to the parallel, often blazing movements of figures like Luigi Gedda, father Félix Morlion, Giulio Andreotti, André Ruzskowski. The article draws from documents that have come to light in archive research, beginning with the rich Veronese collection at the Luigi Sturzo Institute. It re-reads the Catholic-cinema relationship from an original perspective: a pastoral paradigm that differs from the film politics promoted by high-level ecclesiastical circles.

I. «LE DOUBE LAIC» DI MONTINI

Vittorino Veronese è una figura quasi completamente ignorata nel panorama degli studi sul rapporto tra cattolici e cinema in Italia. Eppure è una personalità che, per gli incarichi ricoperti e l'oggettivo peso di certe sue scelte, ebbe un ruolo centrale nel quindicennio in cui, appena conclusa la Seconda guerra mondiale, l'impegno e l'attenzione del mondo cattolico verso il cinema, a livello pastorale e politico, raggiunsero il momento di massima intensità nel corso del Novecento. Quella di Veronese fu certo un'azione poco appariscente, sotterranea, più diplomatica che bellicosa, com'era del resto nello spirito del personaggio: anche perché, soprattutto nei suoi anni al vertice dell'ACI (1944-52), fu giocata in gran parte in controtempo rispetto ai paralleli movimenti, spesso sfolgoranti, di uomini come Luigi Gedda, padre Félix Morlion, Giulio Andreotti, André Ruzskowski, per citare alla rinfusa quelli che furono i suoi più diretti interlocutori nell'azione verso il cinema. Esaminare i documenti venuti alla luce negli archivi, a partire dal ricco fondo a suo nome depositato all'Istituto Luigi Sturzo¹, significa soprattutto rileggere la relazione cattolici-cinema da una prospettiva inedita, entrando cioè all'interno dei meccanismi di costruzione di un paradigma pastorale alternativo a quello oggettivamente più riconoscibile in quegli anni nella politica cinematografica delle alte sfere ecclesiastiche (vaticane e italiane), interpretato dal gruppo di potere che, in chiara continuità con l'operato del cardinale Giuseppe Pizzardo negli anni di Pio XI, si coagulava attorno a Gedda². Veronese incarnava invece integralmente la visione di Giovanni Battista Montini: a significare la sintonia ideale e culturale tra i due, il filosofo Jean Guitton, amico e confidente del futuro Paolo VI, arrivò a definirlo «le double laic de Mgr Montini»³. D'altra parte a Montini Veronese doveva i passaggi più importanti della sua formazione intellettuale e le tappe della sua carriera nell'associazionismo cattolico. Cresciuto negli anni Trenta alla scuola di quell'apostolato culturale d'élite che fu la FUCI montiniana, già nel 1939 il giovane avvocato veneto (era nato a Vicenza nel 1910) fu chiamato a Roma a ricoprire l'incarico di segretario generale del Movimento Laureati: da qui partì la sua scalata ai vertici del laicato assumendo prima la direzione dell'ICAS (1943), divenendo poi segretario dell'ufficio generale dell'ACI (1944-46), presidente generale della stessa ACI (1946-52), infine segretario generale del COPECIAL (1952-58). Un *cursus honorum* favorito dal suo mentore Montini – nominato nel 1937 sostituto alla Segreteria di Stato – e, per questo, strettamente collegato alla concezione ecclesiologica da lui espressa: non a caso il percorso di Veronese seguì con parallelismo perfetto le tappe di ascesa e caduta dell'influenza della visione montiniana nel sistema di potere e di governo della Chiesa di Pio XII⁴. Guardare alla «copia laica» di Montini permette dunque di seguire l'articolarsi di una linea di politica per il cinema deci-

¹ Si tratta di un fondo che, per ciò che riguarda l'ambito del cinema, è stato interamente digitalizzato nell'ambito del progetto PRIN 2012 *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70* e, dunque, consultabile nella relativa banca dati: <http://users.unimi.it/cattolici cinema>.

² Sulla «linea Pizzardo» nella politica cinematografica della Chiesa di Pio XI rimando a della Maggiore; Subini, 2018: 36-40.

³ Citato in Fornasier, 2011, p. 12. La definizione si trova in una lettera di Guitton del 1994 indirizzata all'Istituto Luigi Sturzo.

⁴ Per un'analisi approfondita di queste tappe rimando a AA. VV., 1994; Fornasier, 2011.

samente diversa da quella espressa da Gedda e dal suo *entourage*: una linea che aveva in Andreotti un *trait-d'union* con il governo democristiano, in Morlion il regista (quasi sempre fuori controllo) di forme sperimentali di apostolato, in Ruszkowski l'interprete e il referente internazionale. Rispetto a questo gruppo, certo non esaustivo di approcci e tendenze, Veronese, in confronto costante con Montini, si pose come punto d'equilibrio e di mediazione oppositiva con la cerchia di Gedda⁵.

II. EQUILIBRIO D'OPPOSTI: IL CINEMA NELL'ACI DI VERONESE E GEDDA

La storiografia ha da tempo messo in luce i termini del confronto tra i due modelli pastorali che si fronteggiarono nell'ambito del trionfalistico contesto del pontificato pacelliano⁶. Fulvio De Giorgi ha parlato recentemente di «due visioni di Chiesa, e, dunque, due diverse, possibili strategie pastorali»: la prima è quella «montiniano-francese», cui evidentemente si riferiva Veronese, la seconda quella «romano-spagnola», entro la quale era annoverabile Gedda e che era interpretata nella Curia vaticana dal gruppo di potere raccolto intorno ai cardinali Giuseppe Pizzardo, Nicola Canali e Alfredo Ottaviani. Nell'analisi di De Giorgi il riferimento alla Francia democratica e alla Spagna franchista indica – con una chiara tensione oppositiva – «un orizzonte universale e non solo italiano delle questioni e delle scelte»⁷. Si tratta di una sintesi che aiuta a cogliere con immediatezza le differenze tra le due visioni, anche se occorre tenere ben presenti limiti e confini di tale schema interpretativo: al centro del confronto delle due visioni non vi era infatti una diversità nell'obiettivo da raggiungere (la ricostruzione di una società cristiana, fulcro del progetto pacelliano), quanto l'efficacia dei mezzi messi in opera per raggiungerlo.

La sintonia di Montini con quanto andava emergendo Oltralpe a livello intellettuale (Jacques Maritain soprattutto), teologico (Henri de Lubac) e poi nelle concrete esperienze pastorali (con il magistero di Emmanuel Suhard, cardinale di Parigi, come bussola), rifletteva una condivisione profonda riguardo alla trasformazione degli scenari socio-religiosi e alle strategie per affrontarla. L'avversario non era tanto l'ideologia comunista quanto l'avanzata silenziosa della scristianizzazione, sotto le forme di un materialismo pratico e di un paganesimo individualista borghese alimentato in primis dall'*American way of life* (e dunque, non secondariamente, dal cinema hollywoodiano) che conduceva a una "secolarizzazione interna" del popolo cristiano, erodendo intimamente lo spirito cristiano nei sentimenti profondi, nei comportamenti, nelle mentalità, nei vissuti reali. Conseguenza di questa analisi non poteva essere l'impostazione di una pastorale di mobilitazione attivistica e di polemica ideologica, bensì una sua declinazione nel senso di una penetrazione missionaria, di una forma di

⁵ Per un quadro generale, di lungo periodo, dei gruppi in azione nel campo delle comunicazioni sociali nel dopoguerra rimando a della Maggiore; Subini, 2018: 216-218.

Qui, in fondo, si approfondisce la dialettica interna della prima fase costitutiva del gruppo che Subini definisce dei «cattolici operanti nell'ambito delle istituzioni ecclesiastiche».

⁶ Cfr. in particolare Riccardi, 1993, e, più recentemente, De Giorgi, 2012; 2015; ma anche, per una lettura differente: Chenu, 2016. Sulle origini delle due visioni negli anni di Pio XI: Moro, 1979.

⁷ De Giorgi, 2015: 132. A esso rimando anche per un'analisi articolata delle differenze tra le due visioni, che qui sarà solo accennata.

evangelizzazione cioè che fosse capace di adattarsi alla nuova realtà e di farla fermentare con lievito cristiano dal suo interno.

La visione romano-spagnola si poneva invece più in continuità con il modello d'azione prevalente nella Chiesa di Pio XI, che si richiamava all'eredità dell'intransigentismo ottocentesco: percepiva la situazione storica come solcata dal preminente pericolo del comunismo ateo, ma leggeva la realtà sociale come ancora permeata in massima parte da uno spirito cattolico da alimentare e rafforzare. Per questo veniva naturale il riferimento alla Spagna di Franco (che con la Santa Sede stipulò un Concordato nel 1953) come modello di Stato cattolico in grado di garantire un vero ed efficace anticomunismo e capace di alimentare un rapporto prettamente strumentale (e consentaneo ai disegni dell'Autorità ecclesiastica) con le istituzioni statali e politiche.

Per un buon tratto del pontificato di Pio XII le due visioni convissero in equilibrio dinamico; laddove si trovarono a confrontarsi più da vicino, come nel caso della dirigenza dell'ACI (e nello specifico della questione cinematografica), produssero conflitti. Nel luglio 1947 Ugo Sciascia, in una lettera di rara franchezza, scrisse un appunto a Veronese che illumina sulla convivenza di una duplice linea di politica cinematografica in seno all'ACI alimentata da visioni divergenti: nell'aprile dello stesso anno Sciascia – lo si deduce dal documento – era stato nominato da Veronese e da monsignor Giovanni Urbani (vicino a Montini e segretario della Commissione episcopale per l'Alta direzione dell'ACI) come segretario generale dell'Ente dello Spettacolo (sorto un anno prima), con evidenti intenti di contenimento delle linee espresse dalla presidenza Gedda. Dopo pochi mesi Sciascia poteva già decretare il fallimento dell'operazione:

L'attuale stato di paralisi dell'Ente dipende da un equivoco fondamentale: lei, [Emilio] Giaccone [Amministratore dell'Ente dello Spettacolo] ed altri condannano un passato e certi aspetti del presente che per Gedda, [Diego] Fabbri [segretario generale del CCC], ecc. non sono poi tanto condannabili. Il loro parere è: "Sì, forse qualche deficienza di oculatezza, ma sono cose che capitano in un mare così infido, come quello del cinema quando si voglia 'fare' come noi abbiamo 'fatto', e mica poi tanto male". [Salvo] D'Angelo è per voi un farabutto, per Gedda un uomo "che avrà i suoi difetti ma che produce qualcosa". La collaborazione di Fabbri con Universalia per voi è condannabile; la sua assenza di quindici giorni per recarsi a Parigi per conto di altri idem come sopra; mentre per l'interessato tutto questo è normalissimo.

Con la nomina di Sciascia si volle evidentemente porre un freno alla strategia di Gedda che aveva fatto dell'attivismo nel settore produttivo (con l'esperienza diretta nella Orbis e una certa accondiscendenza al progetto Universalia) il filone portante della sua azione per il cinema nell'ACI. Ma, nelle parole di Sciascia, la strategia dei montiniani, cozzando con l'autoritarismo di Gedda, aveva condotto ad una sorta di *appeasement*. Continuava il segretario generale dell'Ente dello Spettacolo:

A questo equivoco lei ha forse sperato di rimediare con la soluzione adottata nello Statuto provvisorio: un Presidente che risponde dell'attività di un Ente il cui funzionamento nonché direzione sono affidate ad altra persona [Sciascia stesso]. Mi permetta di dire che aver visto in Gedda il tipo che "regna ma non governa" è stato un piccolo errore psicologico. Situazione attuale: due gruppi, due tendenze... Due diversi punti di appoggio in Vaticano. Contrasti, attriti, diffidenze, urti personali. Il tutto ben avvolto in sorrisi con periodiche minacce di temporali... senza seguito. Intanto l'Ente dello Spettacolo è fermo.⁸

La diversità di prospettive sul cinema espresse da Gedda e Veronese era esplosa, del resto, già a fine 1944 attraverso la *querelle* che oppose la nascente Orbis (creatura geddiana) e la Lux Mundi (appoggiata da Veronese ed espressione della DC degasperiana) a proposito della produzione del film sulla carità del papa (che poi sarebbe divenuto, nel 1948, *Guerra alla guerra* di Romolo Marcellini e Giorgio Simonelli)⁹. In quel frangente fu già evidente la divaricazione di stili e atteggiamenti. Gedda, tanto autoritario nei modi quanto intraprendente (e spesso prepotente) nelle azioni, guardava a un'ACI "onnipotente" capace per questo di esprimere anche una politica cinematografica di potenza organizzativa (anche nella produzione) che puntasse alla supremazia nel sistema nazionale. Veronese, tanto democratico nei modi quanto mediatore nelle azioni, inseriva la politica dell'ACI per il cinema in un contesto di pluralità metodologica (con la formazione di una «coscienza cinematografica»¹⁰ nei laici come traguardo operativo ultimo) e adattava le strategie a seconda degli obiettivi: guardava alla propulsione di iniziative (anche produttive) da essa indipendenti, riservando semmai alla DC, in un raccordo sottotraccia con la stessa ACI, il compito di esercitare un indirizzo egemonico cattolico nella gestione del "governo" del cinema. L'8 gennaio 1945, nel pieno dello scontro Orbis-Lux Mundi, Veronese scriveva «una lettera confidenziale» a Montini: in essa il fresco segretario dell'ufficio generale dell'ACI, oltre a fornire indizi in merito ai suoi personali motivi di attenzione verso il cinema, ben chiariva il senso del suo appoggio all'iniziativa cinematografica sorta in seno alla DC e le ragioni del suo contrasto alla linea Gedda.

⁸ Lettera di Ugo Sciascia a Vittorino Veronese, 17 luglio 1947, ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 6, fascicolo 7 (DB: ISACEM 920), sottolineature nel testo. Sulla nomina di Sciascia a segretario generale dell'Ente dello Spettacolo: lettera di Giovanni Urbani a Ferdinando Prosperini, consulente ecclesiastico EdS, 14 aprile 1947, ISACEM, Fondo Prosperini, busta 1, fascicolo 5 (DB: ISACEM 576). Urbani era stato nominato nel 1946 assistente ecclesiastico generale dell'ACI.

⁹ Un film dedicato all'attività assistenziale messa in campo da Pio XII durante la Seconda guerra mondiale costituì il primo progetto produttivo a cui lavorarono autonomamente sia la Orbis, casa di produzione sorta in seno al CCC per iniziativa di Gedda, sia la Lux Mundi, cooperativa cinematografica nata per iniziativa di un gruppo di democristiani e di cui Veronese accettò la presidenza. Ne nacque un serio scontro che fu oggetto di un duro botta e risposta tra Gedda e Veronese nel corso della riunione della direzione generale dell'ACI del 30 dicembre 1944: a risultare vincente fu, alla fine, il progetto della Orbis, che vide però la luce solo nel 1948. Per i dettagli: della Maggiore, 2017a.

¹⁰ Così, già nel 1942, si intitolava un opuscolo del CCC pensato per promuovere «la giornata del cinema morale»: CCC, 1942 (DB: PER 335).

La Lux Mundi è una cooperativa di lavoro, sorta non per mia iniziativa, e ne ho accettata la presidenza all'atto della sua legale costituzione, confortato da un antico interessamento per il cinematografo, col duplice intento: di concorrere colla mia persona a mantenere l'attività della cooperativa nell'ispirazione cristiana che essa si proponeva (e perciò di tenerla nell'ambito delle direttive poste dall'A.C. per la vigilanza sugli spettacoli e sulla produzione), e di favorire l'attuazione dell'esperimento cooperativistico in un campo così difficile per i suoi originali rapporti di lavoro.¹¹

Nell'analisi di Veronese, oltre al problema contingente, la vera ragione di conflitto con Gedda risiedeva nel fatto che il CCC si stava presentando «nel mondo cinematografico [...] non tanto come organo ufficiale di vigilanza e di propulsione, ma come produttore commerciale in concorrenza con altri»: per questo la «piena soluzione di questo contrasto» era da «ricercarsi in sede di netta separazione fra le due attività, sia quanto a veste giuridica, sia quanto a interesse economico, sia quanto a mandato di persone»¹². Veronese, come Montini, non era contrario alle dirette esperienze di organismi cattolici o di congregazioni ecclesiastiche nell'industria della produzione¹³, quanto a un coinvolgimento organico in esse delle istituzioni direttive dell'ACI e della Santa Sede (un approccio che sarebbe stato evidentissimo nella gestione dell'*affaire* Universalia). Al contrario Gedda, nei suoi anni ai vertici dell'associazionismo cattolico nel settore dello spettacolo (presidente del CCC dal 1942 al 1947 e dell'Ente dello Spettacolo dal 1947 al 1952), ambì a una occupazione "muscolare" dei settori strategici del cinema proponendo iniziative dirette dell'ACI soprattutto nel settore produttivo (e distributivo) e tentando di sistemare uomini dell'ACI nei gangli vitali degli organismi di gestione del cinema che rispondessero con solerzia alle direttive delle gerarchie. Nel 1943 il piano geddiano per il post-fascismo era già chiaro. È dell'11 agosto la nota lettera di Gedda a Pietro Badoglio, con la quale il presidente del CCC proponeva il suo organismo – nell'ambito di una generale strategia di cooptazione di figure dell'ACI ai vertici degli apparati dello Stato – come il più indicato a suggerire al nuovo capo del Governo le persone cui «affidare le mansioni direttive della Cinematografia Nazionale (Luce, Cinecittà, ENIC, Cines, ecc)»¹⁴. Ed è del medesimo periodo il circostanziato progetto, in otto cartelle dattiloscritte¹⁵, di una strategia ricalcata sul modello delle major hollywoodiane secondo il quale l'ACI avrebbe dovuto assorbire un organismo «già dotato di un perfetto attrezzamento industriale, burocratico

¹¹ Lettera di Vittorino Veronese a Giovanni Battista Montini, 8 gennaio 1945, ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 3, fascicolo 2 (DB: ISACEM 409).

¹² DB: ISACEM 409.

¹³ Veronese stesso, dopo il ruolo nella Lux Mundi, nel 1946-47 fu consigliere della Pax Film, fallimentare impresa promossa da Ludovico Montini, politico DC fratello di Giovanni Battista, e da padre Giovanni Della Vecchia, del Terz'ordine regolare di S. Francesco: Lettera di Vittorino Veronese a Ludovico Montini e Urbano Ciocchetti, 21 gennaio 1947, ASILS, Fondo Vittorino Veronese, busta 3 fascicolo 27 (DB: ASILS 141).

¹⁴ Sala, 1972: 517-533.

¹⁵ Documento programmatico senza data né firma [ma databile 1943], ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 2, fascicolo 7 (DB: ISACEM 447). La data, così come l'attribuzione all'*entourage* di Gedda, sono deducibili dai contenuti della lettera e dai documenti che la accompagnano.

e legale» (individuato nell'INAC sorta due anni prima)¹⁶ per dotarsi di un'organizzazione a ciclo integrale (teatri di posa, produzione, distribuzione), i cui prodotti avrebbero dovuto alimentare un apparato infrastrutturale cattolico ricettivo già capillarmente esistente (le «innumerevoli sale cinematografiche» di parrocchie, oratori, istituti religiosi, collegi, ecc.). Si sarebbe così potuto «avere una piena indipendenza» dei cattolici in campo cinematografico e costituire a Roma un prototipo da estendere universalmente «nei principali Stati, attraverso la creazione di altre società analoghe» capace, una volta a regime, di «limitare la diffusione di [...] film contrastanti» con i principi cristiani¹⁷. Era un'idea di cristianizzazione del sistema cinematografico eminentemente centralistica, non esente da venature temporaliste, che Gedda impostò secondo l'architettura strutturale della prospettiva intransigente: l'azione verso il cinema era vista in funzione della mobilitazione delle masse, sia come potente veicolo di trasmissione di valori cattolici e di rafforzamento della devozione al papa sia come strumento di diretta propaganda anticomunista. Lo evidenziano in particolare le molteplici declinazioni che le azioni nella produzione avrebbero assunto nella strategia geddiana. Già il piano del 1943 enucleava una duplice direzione:

Accanto alla produzione, che chiameremo ufficiale, fatta dagli organismi cattolici (film di propaganda e di apostolato, cortometraggi, ecc.), che sarà bene accolta dai fedeli, avversata, ostacolata oppure accolta con scetticismo da altri, si dovrà provvedere – ed è qui il perno di questo programma – ad una produzione eseguita da un altro organismo strettamente industriale, commerciale, di origine indipendente [l'INAC], il quale – assorbito nella sua maggioranza azionaria e controllato dai competenti organi della Chiesa – produca tutti quei soggetti che, pur sembrando di carattere profano e lanciati sotto un'etichetta non ufficialmente cattolica, siano invece permeati di sentimenti cristiani e arrivino anche in quegli ambienti che sono normalmente chiusi al benefico richiamo della Chiesa Cattolica. Questa produzione dovrà essere come il cavallo di Troia nel campo avversario, come il bastone fra le ruote lanciato al corridore nemico nel giusto momento.¹⁸

Da presidente del CCC e poi dell'Ente dello Spettacolo Gedda lavorò su entrambi i fronti. La strategia del «cavallo di Troia» per una produzione «profana», capace di porsi astutamente al servizio del paradigma ierocratico pacelliano, avrebbe avuto una sua concretizzazione con la nascita dell'Orbis (in fondo una versione depotenziata del «piano-INAC»), e certo l'opposizione di Veronese e Montini giocò un

¹⁶ Fu mons. Edoardo Prettner Cippico, allora minuziano presso la Segreteria di Stato, ad avviare i contatti tra l'INAC, il CCC e gli ambienti vaticani, come testimoniato dall'incontro tra i vertici INAC e il cardinale Luigi Maglione avvenuto in Vaticano il 2 marzo 1943: Lettera di Edoardo Prettner Cippico a Luigi Maglione, ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 2, fascicolo 7 (DB: ISACEM 445). Sulla genesi dell'INAC, sorta nel marzo 1941, si veda: [s.n.], 1941: 179.

¹⁷ DB: ISACEM 447.

¹⁸ DB: ISACEM 447.

ruolo determinante per il suo sostanziale fallimento¹⁹. Tuttavia fu soprattutto sul versante della produzione «ufficiale» che il presidente del CCC trovò sponde in Vaticano, in particolare a partire dal 1947-48, nel momento in cui l'irrigidimento della situazione mondiale della Guerra fredda, con la crescita aggressiva dell'anticomunismo in tutto l'Occidente democratico, fece decisamente virare i favori di Pio XII verso la prospettiva incarnata da Gedda e Pizzardo. Sia l'idea di un «cinema del papa» (con *Guerra alla guerra* che riprendeva, aggiornandolo, il progetto di *Pastor angelicus* del 1942)²⁰, sia il cinema di pura propaganda anticomunista prodotto dal CCC e dal CCN di Gedda²¹, ebbero in Giuseppe Pizzardo – prefetto alla congregazione dei Seminari e delle Università degli Studi, ascoltativissimo consigliere di Pio XII per tutte le questioni dell'ACI²² – un sicuro sponsor tra le stanze vaticane, in grado di fiaccare le resistenze di Montini. Le basi teoriche di un «cinema del papa» erano state gettate, del resto, negli anni Trenta proprio da Pizzardo (allora ai vertici della Segreteria di Stato), immaginando una diretta produzione vaticana tesa al rafforzamento di una nuova forma di culto di massa verso il sovrano pontefice capace di alimentare una sociabilità devozionistica e una religiosità tradizionale, che erano così congeniali anche ai giorni dell'onnipotenza pacelliana²³. È noto che fu Pizzardo a premere su Pio XII (che poi gli conferì l'incarico *ad personam* di controllarne gli sviluppi) per sostenere la nascita dei Comitati civici geddiani, nonostante le strenue resistenze di Veronese in nome di una visione rispettosa dell'autonomia della politica²⁴. Gli osservatori più attenti dell'epoca avevano ben chiare le differenze tra le due visioni e quale fosse, nell'ambito di esse, il ruolo di Veronese. Dopo le elezioni del 18 aprile 1948, in un rapporto diplomatico francese si rilevava che presso Pio XII l'influenza di Montini e di Veronese andava declinando «a profitto di prelati, come il card. Pizzardo, il card. Canali, o mons. Ronca, e a profitto di laici come Gedda e Galeazzi».

Due tendenze, due concezioni – si sarebbe tentati di aggiungere: due famiglie di spiriti – sono in concorrenza in Vaticano da qualche mese, e questa concorrenza s'è manifestata più viva dopo le elezioni: l'una cerca di conservare all'azione della Chiesa un carattere di grande purezza spirituale e di lasciare ai laici cattolici di affermare, col massimo di autonomia, un ordine sociale ispirato al cristianesimo, l'altra non teme di veder la Chiesa assumersi un ruolo temporale, mischiandosi, se c'è bisogno, alle contingenze della politica e legando i suoi interessi a quelli del potere.²⁵

¹⁹ Montini seguì da vicino l'evolversi della vicenda Orbis fin dal suo nascere. Il 23 dicembre 1944, una settimana prima della costituzione ufficiale della società, Vincenzo Gilla Gremigni, allora direttore generale di ACI e prelado vicino a Veronese, scrisse a Montini che la Direzione generale di ACI avrebbe compiuto «tutti quegli accertamenti amministrativi, sia in merito alla contabilità e alla consistenza patrimoniale del C.C.C., sia in merito alla progettata costituzione della Soc. Orbis Film, per i quali ebbi già a segnalareLe ripetutamente le mie osservazioni e preoccupazioni»: ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 3, fascicolo 1 (DB: ISACEM 483). Sul fallimento della Orbis: Corsi, 2017: 49-51.

²⁰ Per un'analisi dei caratteri del «cinema del papa»: della Maggiore; Subini, 2018: 218-227.

²¹ Cfr. Argentieri, 2008: 40-59; Dagrada, 2013: 205-216. Un primo elenco, non esaustivo, di questa produzione in: Bove, [s.d.].

²² Trionfini, 2015.

²³ Cfr. della Maggiore, 2017b: 37-63.

²⁴ Malgeri, 1994: 31-37.

²⁵ Il rapporto è citato in Riccardi, 1993: 91-92.

La seconda tendenza appariva più in sintonia col clima determinato dalla rottura dell'unità antifascista e dalla formazione di un mondo bipolare, e Pio XII non esitò ad agire di conseguenza: nell'agosto 1949 affidò la vicepresidenza dell'ACI a Gedda, conferendogli pieno mandato per l'intera organizzazione. Era di fatto, come scrisse Veronese a monsignor Sergio Pignedoli, una «“squalifica” morale dell'attuale Presidenza Generale»²⁶. Tre anni dopo (gennaio 1952) la defenestrazione di Veronese si sarebbe completata con la promozione di Gedda a capo dell'ACI: nel 1954 la visione romano-spagnola come indirizzo egemone nel governo pacelliano avrebbe definitivamente trionfato con l'“esilio” di Montini, nominato arcivescovo a Milano²⁷.

III. CRISTIANIZZARE IL CINEMA, CRISTIANIZZARE IL MODERNO

Il 9 febbraio 1952, pochi giorni dopo la nomina di Gedda a nuovo presidente generale dell'ACI, André Ruzskowski, segretario generale per le relazioni internazionali dell'OCIC, scrisse a Veronese:

Mon cher Vittorino, [...] Malgré les apparences, je crois que tu dois en être content, car d'une part cela te libère d'une responsabilité *pour des choses sur lesquelles tu ne pouvais pas exercer une influence efficace, et d'autre part cela te permettra de donner* tout ton attention à la vie catholique internationale, si importante pour l'avenir non seulement de l'Eglise, mais du monde entier. Permits-moi de joindre à cette occasion ma modeste voix à toutes les autres qui te remercieront sûrement du travail magnifique accompli pendant les 6 [...] années de ta présidence, malgré les multiples difficultés que tu rencontrais. Personnellement, j'ai tout de fois expérimenté ta bonté et ton affection, que je prends part à chaque fait de ta vie, comme s'il s'agissait de la mienne.²⁸

I contenuti e il tono della lettera mettono in evidenza la profonda sintonia e l'unione di intenti tra Veronese e Ruzskowski, confermate nel loro numeroso carteggio. L'influente segretario dell'OCIC non solo riconosceva i meriti del lavoro svolto da Veronese in Italia, ma indicava nell'attenzione al progresso della «vita cattolica internazionale» il contributo più importante che il dirigente cattolico aveva realizzato, prospettando che quello sarebbe stato, da allora in avanti, il suo orizzonte d'azione più proficuo. L'impegno di Veronese fu del resto fondamentale per il riconoscimento vaticano del lavoro e del ruolo dell'OCIC, dopo la

²⁶ Cit. in Malgeri, 1994: 42.

²⁷ Su questi passaggi: Malgeri, 1994; Fornasier, 2011; De Giorgi, 2015: 131-157.

²⁸ «Mio caro Vittorino, [...] Nonostante le apparenze, penso che tu debba essere felice, perché da un lato tutto ciò ti libera dalla responsabilità *per cose che non potresti influenzare in modo efficace, e dall'altro questo ti permetterà di dedicare tutta la tua attenzione alla vita cattolica internazionale*, così importante per il futuro non solo della Chiesa ma del mondo intero. Consentimi di unire in questa occasione la mia modesta voce a tutte le altre che sicuramente ti ringrazieranno per il magnifico lavoro svolto durante i [...] sei anni della tua presidenza, nonostante le numerose difficoltà che hai incontrato. Personalmente, ho tanto sperimentato la tua gentilezza e il tuo affetto, che prendo parte a ogni fatto della tua vita, come se si trattasse della mia»: lettera di André Ruzskowski a Vittorino Veronese, 9 febbraio 1952, ASILS, Fondo Vittorino Veronese, busta 8, fascicolo 62, sottofasc. 1 (DB: ASILS 311).

strenua opposizione di Pizzardo negli anni Trenta²⁹: egli si adoperò in particolare per fare in modo che non passasse la linea che mirava a fare della Pontificia commissione per la Cinematografia didattica e religiosa, sorta nel settembre 1948, il «supremo organo gerarchico nel campo cinematografico»³⁰, ridimensionandone il compito a organo di indirizzo e consulenza³¹. Un passaggio delicato che fece da prodromo alla prima approvazione ufficiale degli statuti dell'OCIC da parte della Santa Sede nel 1952. Soprattutto, Veronese condivideva l'impostazione generale che Ruszkowski aveva dato agli indirizzi dell'OCIC lavorando per una «educazione cinematografica» dei giovani, a partire dalle scuole, e per una rimodulazione del metodo di classificazione cattolica dei film che tenesse conto della «formazione della coscienza dello spettatore»³². D'altra parte Ruszkowski e Veronese condividevano anche un'importante esperienza nell'associazionismo laicale internazionale che ne aveva cementato l'amicizia e la consonanza d'obiettivi: fin dalla sua nascita Veronese aveva dato un contributo fondamentale allo sviluppo del movimento di *Pax Romana*, lavorando in particolare alla crescita del MIIC (di cui fu vicepresidente dal 1946 al 1952), il cui obiettivo principale, assecondando la concezione maritainiana della «nuova cristianità», era quello di favorire i contatti internazionali tra gli intellettuali cattolici³³. Contatti che riservavano un ruolo rilevante anche al cinema, visto che il MIIC considerava l'OCIC tra i suoi «“segretariati specializzati” per tutte le questioni concernenti il cinema»: un'affiliazione che fu ufficializzata nel corso della riunione del Consiglio generale dell'OCIC svoltosi a Venezia nel 1948, durante il quale, alla presenza di Veronese, si deliberò anche l'incarico a Ruszkowski, membro del *bureau* direttivo del MIIC, quale «*trait-d'union* tra i due organismi»³⁴. Si trattava evidentemente di un tipo di concezione del lavoro intellettuale cattolico e di sviluppo internazionale dell'apostolato dei laici destinata a scontrarsi con la visione centralistica degli intransigenti coagulatisi attorno a Pizzardo. Se ne ebbe una conferma chiara poche settimane prima dell'allontanamento di Veronese dalla direzione dell'ACI, in occasione del primo Congresso mondiale per l'Apostolato dei laici – fortemente voluto da Montini – che il presidente dell'ACI organizzò a Roma nell'ottobre 1951, precorrendo la sua nomina a segretario generale del COPECIAL dell'anno successivo. Il congresso, che riunì circa 1200 partecipanti provenienti da 74 Paesi in rappresentanza di 38 organizzazioni cattoliche internazionali, non fu l'imponente raduno anticomunista annunciato dalla stampa statunitense. Nel suo discorso di apertura, Veronese ebbe cura di specificare che il congresso non aveva intenzione di costituire alcun «catholinform» o «papinform» (riferendosi al Kominform che riuniva i partiti comunisti dell'Europa sovietica dal 1949) e che sicuramente avrebbe mobilitato

²⁹ Cfr. della Maggiore; Subini, 2018: 61-69.

³⁰ Era il piano prospettato a Montini da monsignor Ferdinando Prosperini, assistente ecclesiastico del CCC dal 1944 al 1948 e fautore – sebbene secondo una prospettiva divergente dal gruppo di Gedda – di una radicale centralizzazione e clericalizzazione della questione cinematografica: lettera di Ferdinando Prosperini a Giovanni Battista Montini, 31 maggio 1949, ISACEM, Fondo Prosperini, busta 1, fascicolo 8 (DB: ISACEM 1042).

³¹ Lettera di Vittorino Veronese a Giovanni Battista Montini, 12 maggio 1948, ASILS, Fondo Vittorino Veronese, busta 8, fascicolo 62, sottofasc. 1 (DB: ASILS 294).

³² Cfr. Convents, 2001: 485-517, in particolare 502-505.

³³ Sugranyes de Franch, 1994: 79-88.

³⁴ Verbale della riunione del Consiglio generale dell'OCIC, Venezia, 28 agosto-1 settembre 1948 [testo in francese], ISACEM, Fondo Prosperini, busta 1, fascicolo 8 (DB: ISACEM 1032).

all'unità di azione ma non all'unità di organizzazione. Il linguaggio molto maritainiano del presidente dell'ACI, che insisteva sul «primato dello spirituale e sulla priorità assoluta dei motivi soprannaturali», contrastò singolarmente con il tono apocalittico di Pizzardo che evocò «la situazione tragica della Chiesa» sottoposta «alla minaccia mortale dei senza Dio»³⁵. Lo stile di fondo del Congresso fu, del resto, confermato nelle conclusioni dei lavori, nelle quali si sottolineò come la Chiesa, mediante l'azione dei laici nelle loro articolazioni internazionali, potesse instaurare «un mondo economico e sociale veramente cristiano»: il «fermento cristiano» doveva cioè essere alla base di una rinnovata società «sia nella politica che nell'economia»³⁶.

Inseriti in questo contesto, si comprendono i motivi di fondo che animarono l'approccio di Veronese alla questione cinematografica e il suo costante sforzo di realizzare un programma alternativo alla rigida centralizzazione romana delle strutture e delle strategie. A una lettura più profonda, ciò che differenziava la linea "Veronese-Montini" da quella "Gedda-Pizzardo" era anche una diversa riflessione riguardo alle sfide che il fenomeno cinematografico stava ponendo alla Chiesa. Nella visione montiniana il cinema non poteva essere concepito come un formidabile strumento che la Chiesa, in modo autosufficiente, poteva mettere al servizio del progetto di cristianizzazione della società. Esso andava piuttosto considerato rispetto ai suoi effetti (e non ai suoi utilizzi), e dunque nella sua essenza di fenomeno complesso in grado di trasformare in profondità i quadri mentali e i vissuti religiosi e, in sostanza, quale veicolo di scristianizzazione della società tanto potente quanto subdolamente e invisibilmente efficace.

La lettura che Veronese e Montini facevano dei processi socio-culturali in corso, richiamandosi all'esempio francese, era molto acuta: manifestavano chiaramente di muoversi nel solco della dottrina sociale della Chiesa, avversa alle dottrine comuniste non meno che a quelle liberiste, ma lasciavano chiaramente intendere che, in quel momento, il pericolo maggiore era, a loro avviso, rappresentato dal paganesimo morale. Un nuovo nemico del cristianesimo alimentato in primo luogo dai costumi americani che, soprattutto attraverso il cinema e il suo indotto, erano in grado di penetrare e scardinare "luoghi" (geografici e interiori) che l'ideologia comunista poteva solo scalfire. Montini lo scrisse con chiarezza a Veronese nel settembre 1947, in occasione della XXI Settimana sociale italiana dei cattolici dedicata ai problemi della vita rurale:

Ormai non soltanto la vita dei centri urbani ma anche quella semplice dei campi – dove, in passato, alla purezza dell'aria faceva ordinariamente riscontro la purezza dei costumi – viene qua e là inquinandosi di quel neopaganesimo morale che è il pericolo maggiore dell'età nostra. Certi miasmi di corruzione vanno rapidamente diffondendosi dalle città alle campagne e salgono dalle pianure alle montagne. Per cui si profila sempre più preoccupante un problema religioso-morale anche per la gente dei campi, la quale in altri tempi costituiva, e in buona parte costituisce tutt'ora, un'aurea riserva di fede e di moralità della nazione.³⁷

³⁵ Chenaux, 2015: 94.

³⁶ Fornasier, 2011: 183.

³⁷ Montini, 1947: VIII.

Per questo, più che lavorare a una strategia di conquista “muscolare” e di occupazione strumentale del cinema in piena aderenza a una «modernizzazione senza modernità»³⁸, occorre una tattica improntata alla penetrazione missionaria degli ambienti del cinema, alla formazione delle coscienze, alla testimonianza dei credenti, alla fermentazione evangelica nella logica di una «cristianizzazione del Moderno»³⁹. Ciò non significava affatto un superamento dell’orizzonte di cristianità, e certo alla visione di Montini non erano estranei né lo spirito di conquista né l’ottica della mobilitazione; tuttavia, sul modello maritainiano si guardava verso una «nuova cristianità» che fosse adeguata alle condizioni dell’età presente: a persistere era l’idea che la condizione indispensabile di una civile convivenza fosse che il cristianesimo ne ispirasse strutture e istituzioni. Il contrasto riguardava, in definitiva, non lo scopo da raggiungere (la cristianizzazione del cinema) quanto piuttosto l’efficacia dei mezzi messi in atto per ottenerlo⁴⁰.

Queste riflessioni diedero corpo a una strategia di governo del cinema che Veronese e Montini tentarono di realizzare seguendo quattro articolate prospettive d’azione, distinte ma complementari: l’accentuazione del ruolo del CCC soprattutto quale organo di vigilanza sulla moralità dei film, e di propulsione di iniziative tese alla formazione di una «coscienza cinematografica» nei laici ma anche, laddove opportuno e possibile, a una tutela clericale delle istituzioni del cinema; l’assegnamento ai vertici vaticani e a quelli dell’ACI di un compito pre-politico di orientamento e accompagnamento ufficioso dell’azione del partito cattolico di governo, reputato idoneo, nell’autonoma elaborazione dei suoi indirizzi e dei suoi strumenti, a sviluppare efficacemente un’opera di cristianizzazione del sistema cinematografico; la valorizzazione dell’esperienza dell’OCIC (di cui si è detto) quale modello di organizzazione internazionale decentrata capace di stabilire un dialogo efficace col mondo del cinema e di stimolare la crescita di competenze intellettuali abili a leggere la complessità del fenomeno; il sostegno all’esperienza del movimento Pro Deo di Morlion, quale organismo in grado di sviluppare un valido metodo di apostolato per i mezzi di comunicazione (e per il cinema in particolare) anche, ma non solo, in funzione anticomunista, e di collaborare con l’ACI all’azione di formazione di competenze intellettuali cattoliche che pervenissero a ruoli dirigenziali nel settore dei mass media.

Si tratta di una articolata strategia che avrebbe dato i suoi frutti maggiori sul lungo periodo, soprattutto nell’incontro-scontro con le coordinate espresse dal Concilio e dal post-Concilio, ma che nella contingenza dovette confrontarsi sia con l’ingombrante presenza dell’alternativa strategia geddiana sia con un’interpretazione spesso contraddittoria da parte dei suoi attori principali.

³⁸ Sulla declinazione della logica della «modernizzazione senza modernità» nel rapporto tra Chiesa e cinema: della Maggiore; Subini, 2018. Sul concetto in generale: Menozzi, 2008: XXVII-XLVIII.

³⁹ Per una contestualizzazione di questa prospettiva: De Giorgi, 2015: 131-157.

⁴⁰ Per una contestualizzazione della categoria storiografica di «cristianità», rimando a Menozzi, 2005: 191-228. Sul significato di lungo periodo dell’orizzonte della «nuova cristianità» nella storia del cattolicesimo: Menozzi, 1993.

IV. SCHEMI COMPLESSI: MORLION, ANDREOTTI, L'«EQUIVOCO» UNIVERSALIA

Il punto più debole della strategia di Veronese e Montini fu, senza dubbio, il ruolo esercitato in essa dal domenicano Morlion. Figura quanto mai composita e non inquadrabile in rigide coordinate (anche per i suoi legami, ancora non chiariti, con il sistema spionistico internazionale), il domenicano belga è noto soprattutto per le relazioni con Andreotti nell'ambito della questione della "cristianizzazione del neorealismo"⁴¹. Meno conosciuti sono i suoi rapporti con gli ambienti vaticani e dell'ACI: la fitta trama di contatti intessuta da Morlion con Veronese e, per suo tramite, con Montini indica chiaramente un raccordo organico con quest'area di riferimento⁴². Già nell'ottobre 1944, anno del suo approdo in Italia, dopo una serie di incontri preliminari nella sede dell'ICAS, troviamo il domenicano a capo della sezione italiana del CIP (che nacque con compiti di servizio di informazione alla stampa cattolica), affiancato, nel comitato promotore, da un solido gruppo di montiniani con in testa lo stesso Veronese⁴³. Fu poi di Montini, nel marzo 1946, il *placet* alla nomina di Morlion a presidente dell'Istituto internazionale Pro Deo (poi università) che dal novembre 1945 aveva inaugurato corsi di «metodologia dell'apostolato dell'opinione pubblica» e «specializzazioni di pubblicità, propaganda ideologica e d'apostolato cinema-radio»⁴⁴.

La filosofia del movimento Pro Deo era del resto in linea, almeno nei suoi fondamenti ispiratori, con la visione espressa da Montini: l'idea di un movimento che affiancasse l'ACI nell'opera di «penetrazione delle idee cristiane nella vita pubblica» – come scrisse Veronese in un opuscolo di presentazione⁴⁵ – non attraverso lo scontro ideologico manifesto (come i Comitati civici geddiani), ma secondo una logica di infiltrazione negli ambienti del lavoro e della sociabilità ricreativa e lavorando alla formazione di quadri dirigenti, non poteva che incontrare i favori del futuro pontefice. Lo confermò solennemente lo stesso Montini in occasione del convegno generale dell'ACI, nell'ambito del quale il movimento Pro Deo venne ufficialmente presentato:

L'Azione Cattolica vede nel presente stato di cose aprirsi un immenso campo di nuovo lavoro: [...] la creazione e il riconoscimento di nuove opere intese alla penetrazione religiosa e morale di ambienti profani, le quali siano informate ad un modesto spirito dell'Azione Cattolica, da essa distinte, ma ad essa saggiamente coordinate, è per la grande organizzazione un obbligo derivante dalla sua stessa missione di apostolato, e un segno di rigogliosa vitalità. [...] Bisogna che i cattolici militanti siano presenti con tutti i mezzi della vita moderna, dovunque è doveroso difendere e diffondere la parola di Cristo [...] ed sperimentino le loro dottrine non solo come freno alle ingiuste e incomposte competizioni di classe, ma altresì come vivo fermento di rinnovazione sociale e indispensabile garanzia di ordine e di pace.⁴⁶

⁴¹ Si vedano i lavori di Subini, 2011; 2015. Cfr. anche Dagrada, 2015.

⁴² I documenti del Fondo Veronese depositati all'Istituto Luigi Sturzo danno ampio riscontro di contatti e relazioni.

⁴³ Il comitato promotore del CIP era composto anche da Ludovico Montini, Serafino Majerotto, Marisetta Paronetto e Bianca Magnino, con Giorgio Bachelet nelle vesti di segretario: cfr. Veronese, 1946: 2-3; Casella, 1984: 492-493.

⁴⁴ Cfr. Subini, 2011: 22; Veronese, 1946: 3.

⁴⁵ Veronese, 1946: 2.

⁴⁶ Cit. in Veronese, 1946: 3-4.

Ci volle però ben poco tempo per far sì che Veronese comprendesse nitidamente che la personalità di Morlion era inadatta a impostare un'opera che si mettesse al servizio del «modesto spirito dell'Azione Cattolica». Il carattere istrionico ed esuberante del domenicano, unito alle sue smanie di grandezza e ai suoi metodi alquanto disinvolti e *tranchant*, ne fece spesso un personaggio da tenere sotto controllo, più che un fedele collaboratore cui affidare ruoli delicati e strategici: i carteggi di Veronese con Montini e gli altri vertici vaticani ne danno chiara conferma. Già nel dicembre 1946, ad esempio, il presidente dell'ACI scriveva ad Antonio De Angelis, vice rettore della Pro Deo, per lamentare la pubblicità eccessiva (per mezzo di volantini, opuscoli, volumetti) che Morlion stava facendo all'opera del CIP, intimando di «smetterla di reclamizzare continuamente le poche cose» che erano state fatte⁴⁷. Ma più di tutti vale il tono assai preoccupato con cui Veronese, nella sua «nota riservatissima» a Montini del giugno 1954, denunciava il «metodo di agire» di Morlion a proposito della costituzione dell'Università Pro Deo:

Ho sempre considerato che l'originalità dell'opera promossa dal padre Morlion consista nell'aver ideato un tipo di Università per la preparazione dei quadri dirigenti nelle funzioni delle professioni sindacali, nelle organizzazioni sociali e nella vita internazionale. Tutto il resto (foglietti, forums, periodici e corsi popolari) mi è sembrato inutile zavorra e ripetizione di iniziative meglio riservate ad altri enti o associazioni [...]. Persisto a credere che l'«Università Internazionale degli Studi Sociali» sia una ottima idea, male realizzata specialmente per il talento «bluffistico» e l'azione confusionaria del padre Morlion (a cominciare dall'emblema della Pro Deo che riproduce quello delle Nazioni Unite!). Perciò, ogni sforzo deve essere fatto per ridurre questa iniziativa alla sua essenziale originalità e per darle l'impronta di serietà universitaria che assolutamente le manca.⁴⁸

Si comprende dunque perché fu molto altalenante l'appoggio di Veronese e Montini alla diretta attività di Morlion nel mondo cinematografico. Del resto, lo stesso progetto di cristianizzazione del neorealismo elaborato dal domenicano in tandem con Giulio Andreotti, pur in fondo consentaneo alla prospettiva montiniana, non trovò sponde sicure né ai vertici dell'ACI né nella Segreteria di Stato⁴⁹.

Tuttavia, se Morlion nell'ambito del paradigma d'azione montiniano giocò il ruolo di una sorta di variabile impazzita, il posto occupato da Andreotti fu centrale sotto molteplici punti di vista. Anche se nei suoi anni al vertice politico del cinema italiano (giugno 1947-luglio 1953) dovette necessariamente tener conto, in un non facile sistema di equilibri, del gioco di compenetrazione tra esigenze religiose, politiche ed economiche⁵⁰, i suoi sforzi per realizzare una cristianizzazione del cinema italiano furono tanto costanti quanto

⁴⁷ Lettera di Vittorino Veronese ad Antonio De Angelis, 31 dicembre 1946, ASILS, Fondo Vittorino Veronese, busta 12, fascicolo 85 (DB: ISACEM 461).

⁴⁸ Nota riservatissima di Vittorino Veronese a Giovanni Battista Montini, 10 giugno 1954, ASILS, Fondo Vittorino Veronese, busta 16, fascicolo 110 (DB: ASILS 562), sottolineature nel testo.

⁴⁹ Per un'analisi complessiva di questi temi rimando a Subini, 2011.

⁵⁰ Subini, 2011.

evidenti. D'altra parte l'impronta di Montini sulla formazione di Andreotti, così come il filo diretto con lui intessuto lungo tutto il corso della vita sono ormai aspetti assodati⁵¹. Il politico democristiano era cresciuto intellettualmente nella FUCI di Montini, dove aveva alimentato anche il suo legame con Veronese⁵²: fu poi proprio il sostituto alla Segreteria di Stato, come dichiarato dallo stesso Andreotti, a suggerire il suo nome ad Alcide De Gasperi per l'incarico di sottosegretario alla Presidenza del Consiglio⁵³, ricevendo poi la delega allo Spettacolo.

I frequenti contatti tra Veronese e Andreotti⁵⁴ e il ben noto scambio epistolare tra Montini e Andreotti dell'ottobre-novembre 1948 sono poi la più chiara testimonianza della stretta triangolazione ACI-DC-Segreteria di Stato⁵⁵: dalla documentazione d'archivio emerge in modo evidente l'impegno del Sottosegretario ad assecondare, spesso oltrepassando i rigidi schemi di leggi e regolamenti, lo sviluppo degli organismi cattolici dello spettacolo e l'opera di penetrazione cristiana nei gangli centrali dei meccanismi del sistema cinematografico. Non solo la devoluzione di contributi a pioggia sul CCC o il poderoso accompagnamento allo sviluppo della rete delle sale cattoliche, ma anche l'autorizzazione – «con provvedimento riservatissimo, e noto solo ai più fidati dirigenti dei competenti uffici» (come esplicitò Andreotti a Montini)⁵⁶ – alla partecipazione di due rappresentanti (laici) del CCC a tutti i lavori delle commissioni di revisione dei film «con la esplicita intesa che, pur non potendo essi esercitare un diritto di voto, il loro parere sarebbe stato tenuto nella debita considerazione»⁵⁷.

Questo schema di relazioni trovò un banco di prova importante nella controversa esperienza dell'Universalìa. Per Veronese la casa cinematografica presieduta da Salvo D'Angelo, nata nel 1946 da una costola della Orbis di Gedda, rappresentava, come sottolineato in diversi documenti, un «equivoco» cui porre al più presto rimedio⁵⁸. Più articolata fu la posizione di Andreotti che, in linea con l'azione governativa di sostegno all'industria cinematografica italiana, non fece mancare in certi delicati passaggi il suo supporto all'ambizioso esperimento produttivo⁵⁹, avendo anche ricevuto da De Gasperi una precisa

⁵¹ Si vedano in particolare le testimonianze rese da Andreotti nella *Positio* per la causa di beatificazione di Montini: Congregatio de Causis Sanctorum, 2012.

⁵² Andreotti, 1984: 33-40.

⁵³ Della Maggiore, 2016: 134.

⁵⁴ Ben documentabili sia in ASILS sia in ISACEM.

⁵⁵ Per una contestualizzazione dello scambio epistolare rimando a Subini, 2011: 43-50.

⁵⁶ Lettera di Giulio Andreotti a Giovanni Battista Montini, 9 novembre 1948, ASILS, Archivio Giulio Andreotti, serie Vaticano, busta 178 (DB: ASILS 224).

⁵⁷ DB: ASILS 224.

⁵⁸ Appunto anonimo su Universalìa, 8 febbraio 1947, ASILS, Fondo Vittorino Veronese, busta 8, fascicolo 62, sottofasc. 1 (DB: ASILS 164).

⁵⁹ Si veda la ricostruzione di Corsi, 2017.

indicazione a occuparsi della casa di produzione agevolandone le iniziative⁶⁰. Tuttavia l'appoggio di Andreotti non poté essere pieno e incondizionato: la nuova società, forgiata dal talento spregiudicato di D'Angelo con ambiziosi obiettivi di produzione, importazione ed esportazione di film, nacque come società autonoma dal CCC e dalla Santa Sede. Eppure D'Angelo, favorito, come si è visto, da una certa acquiescenza di Gedda, non mancò mai di alimentare ad arte l'ambiguità di legami con i vertici cattolici per convincere i finanziatori ad entrare in affari, contando anche sul nome del conte Giuseppe Dalla Torre, direttore de «L'Osservatore Romano», che fin dall'inizio presiedette l'associazione culturale collegata alla casa di produzione⁶¹. Per Veronese e Montini era la più plastica conferma di quanto illusoria e pericolosa fosse l'idea che i vertici della Chiesa potessero intervenire direttamente nell'industria del cinema senza comprometersi: Universalialia rappresentava, al fondo, l'esito degenerato del disegno geddiano di occupazione autoritaria del sistema del cinema. Soprattutto, questa esperienza fu capace di rilevare come l'intreccio troppo ravvicinato con l'industria del cinema, alla ricerca di un'ibridazione irrealizzabile tra un paradigma pastorale e un paradigma commerciale, potesse generare effetti incontrollabili, in grado di insinuare i valori del neopaganesimo morale fin nel cuore direttivo del cattolicesimo. Lo conferma il caso emblematico di *Fabiola* (1949) di Alessandro Blasetti (fig. 1), prodotto Universalialia oggetto di enormi attenzioni economiche e grandi strumentalizzazioni politiche, che finì al centro degli attacchi di ampi settori del mondo cattolico per la presenza nel film di immagini giudicate licenziose⁶². Nella lettera che Veronese scrisse a Montini il 4 marzo 1949, giorno successivo all'uscita del film sugli schermi italiani, il presidente dell'ACI descrisse con cruda amarezza tutti i problemi che l'episodio stava procurando alla causa cattolica:

Io sono uscito dalla visione del film con la pena profonda per un'occasione così impegnativa e così amaramente delusa e per l'enorme sforzo tecnico e finanziario così mal diretto dal punto di vista spirituale. La presenza del Co. Dalla Torre [...] nella organizzazione dell'«Universalialia», la collaborazione del Dr. Diego Fabbrì alla sceneggiatura, gli stessi contatti del regista Blasetti con padre Morlion, a nulla hanno valso contro la voluta indipendenza «artistica» e soprattutto contro il comando finanziario e tecnico sottratto ad ogni direttiva o intenzione di carattere autenticamente spirituale. Quando io penso agli equivoci volutamente o

⁶⁰ Il 3 luglio 1947 il consigliere delegato dell'Universalialia Andrea Lazzarini scrisse al presidente del Consiglio al fine di ottenere un colloquio per illustrare l'attività della casa di produzione: nell'appunto vergato a penna dalla segreteria di Andreotti sulla stessa missiva di Lazzarini si legge: «Visto dal Presidente: dice: pregare Andreotti di sentirli e di interessarsi»: lettera di Andrea Lazzarini ad Alcide De Gasperi, 3 luglio 1947, ASILS, Archivio Giulio Andreotti, busta 1455 (DB: ASILS 627), sottolineatura nel testo. Il segretario particolare di De Gasperi scrisse poi ad Andreotti l'8 luglio successivo una ancora più chiara indicazione: «Il Presidente ti prega di interessarti perché la Società "Universalialia" sia agevolata in quanto possibile»: lettera del segretario particolare del presidente del Consiglio dei Ministri a Giulio Andreotti, 8 luglio 1947, ASILS, Archivio Giulio Andreotti, busta 1455 (DB: ASILS 628).

⁶¹ Appunto anonimo su Universalialia, 1947, ASILS, Fondo Vittorino Veronese, busta 8, fascicolo 62, sottofasc. 1 (DB: ASILS 165).

⁶² Sul film: Palma, 2017: 108-128.

Fig. 1 – L'attrice Michèle Morgan, interprete di "Fabiola" (1949) di Alessandro Blasetti, incontra il sostituto alla Segreteria di Stato Giovanni Battista Montini (1949).
Fonte: ISACEM, Fondo Gedda ACI, busta 4, fascicolo 1.



fatalmente diffusi a proposito del carattere «cattolico» di "Universalìa", su cui ho tante volte richiamato l'attenzione di V.E., non posso non rinnovare tutta la preoccupazione in questo momento decisivo e critico per la Casa di fronte all'opinione pubblica e ad un successo di cassetta che si vorrà raggiungere con tutti i mezzi.⁶³

Fu, non per caso, riguardo alla vicenda di *Fabiola* che si manifestò con evidenza la non facile posizione di Andreotti, impegnato nel tentativo di porre in equilibrio obiettivi spesso divergenti. Per Veronese il contenuto immorale del film di Blasetti era l'indizio più evidente dell'insinuazione dei valori neopagani nell'esperimento produttivo di D'Angelo. E proprio su questo punto l'intervento di Andreotti era stato solerte ma non del tutto efficace: come il sottosegretario scrisse il 16 marzo 1949 a Gino Gavuzzo, direttore del Segretariato centrale per la Moralità dell'ACI, «il film, nella sua edizione definitiva» era stato «epurato» dei «fotogrammi censurati» dopo aver tenuto evidentemente in debito conto anche i rilievi degli organismi cattolici⁶⁴. Tuttavia Andreotti doveva rammaricarsi del fatto che tra le scene tagliate non era compresa quella della «martire che, nella croce, copre con i suoi capelli il seno denudato, dagli aguzzini», oggetto delle critiche più veementi degli organismi dell'ACI: Blasetti era infatti riuscito a spuntarla con la censura in sede di Commissione d'Appello sostenendo che «il taglio sarebbe stato tecnicamente impossibile perché gravemente dannoso della continuità della colonna sonora».

⁶³ Lettera di Vittorino Veronese a Giovanni Battista Montini, 4 marzo 1949, ASILS, Fondo Vittorino Veronese, busta 8, fascicolo 62, sottofasc. 2 (DB: ASILS 345).

⁶⁴ Lettera di Giulio Andreotti a Gino Gavuzzo, 16 marzo 1949, ASILS, Fondo Vittorino Veronese, busta 8, fascicolo 62, sottofasc. 2 (DB: ASILS 355).

Dato che si era ormai giunti alla vigilia della programmazione – si giustificò Andreotti con Gavuzzo – la Commissione d'Appello ritenne di aderire alla richiesta [di Blasetti]. Penso però che i dirigenti della Società Produttrice, notoriamente ispiranti la loro attività ai nostri stessi principi, potrebbero intervenire per ottenere una modifica della sequenza, mediante opportuna rielaborazione del mixage. E che il Signore me la mandi buona, al prossimo 18 aprile...⁶⁵

La chiosa di Andreotti esemplificava al meglio la difficoltà a conciliare la doppia fedeltà alle esigenze di governo e alla linea montiniana. In effetti, agli occhi di Veronese e Montini, il paradosso di un film prodotto da una società cinematografica così implicata con i vertici cattolici, revisionato in censura da una commissione cattolica e, nonostante questo, da considerarsi immorale, era il segno evidente della necessità di opporre alla linea geddiana una politica cinematografica alternativa.

⁶⁵ DB: ASILS 355.

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

ASILS: Archivio Storico Istituto Luigi Sturzo

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

CCN: Comitato Civico Nazionale

CIP: Centro Informazioni Pro Deo

COPECIAL: Comitato per i Congressi Internazionali dell'Apostolato dei Laici

DC: Democrazia Cristiana

ENIC: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche

ICAS: Istituto Cattolico di Attività Sociali

INAC: Industrie Nazionali Associate Cinematografiche

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

FUCI: Federazione Universitaria Cattolica Italiana

MIIC: Movimento Internazionale degli Intellettuali Cattolici

OCIC: Office Catholique International du Cinéma

Riferimenti bibliografici

AA. VV.

1994, *Vittorino Veronese. Dal dopoguerra al Concilio: un laico nella Chiesa e nel mondo*, Atti del Convegno di studi promosso dall'Istituto Internazionale J. Maritain, l'Istituto Luigi Sturzo e l'Istituto Paolo VI di Roma, Roma, 7-8 maggio 1993, Ave, Roma.

Andreotti, Giulio

1984, *Giovanni Battista Montini, aumônier des universitaires et des licenciés*, in *Paul VI et la modernité dans l'Église*, Actes du colloque de Rome (1983), École Française de Rome, Roma 1984.

Argentieri, Mino

2008, *Il 18 aprile 1948 e il cinema*, in Ermanno Taviani (a cura di), *Propaganda, cinema e politica 1945-1975*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma.

Bove, Laura (a cura di)

[s.d.], *Catalogo audiovisivo dell'Istituto Luigi Sturzo*, Istituto Luigi Sturzo, Roma.

CCC (a cura di)

1942, *Coscienza cinematografica*, Tipografia Poliglotta «C. di M.», Roma.

Casella, Mario

1984, *L'Azione cattolica alla caduta del fascismo. Attività e progetti per il dopoguerra*, Studium, Roma.

Chenau, Philippe

2015, *Paul VI. Le souverain éclairé*, Les édition du Cerf, Paris; trad. it, *Paolo VI. Una biografia politica*, Carocci, Roma 2016.

Congregatio de Causis Sanctorum

2012, *Beatificationis et Canonizationis Servi Dei Pauli VI (Ioannis Baptistae Montini) Summi Pontificis (1897-1978). Positio super vita, virtutibus et fama sanctitatis*, [prot. n. 1834], 3 voll., Nova Res, Roma.

Convents, Guido

2001, *I cattolici e il cinema*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memoria*, Einaudi, Torino 2001.

Corsi, Barbara

2017, *Salvo D'Angelo produttore europeo*, «Schermi», a. I, n. 2, luglio-dicembre.

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.

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, London/New York 2015.

De Giorgi, Fulvio

2012, *Mons. Montini. Chiesa cattolica e scontri di civiltà nella prima metà del Novecento*, il Mulino, Bologna.

2015, *Paolo VI. Il papa del Moderno*, Morcelliana, Brescia.

Della Maggiore, Gianluca

2016, *Il cinema secondo Giulio. Appunti sul dittico andreottiano di Tatti Sanguineti*, «Cabiria», aa. 45/46, nn. 181-182.

2017a, *Guerra alla guerra. Cinema e geopolitica vaticana nella Chiesa di Pio XII*, «Schermi», a. I, n. 2, luglio-dicembre.

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.

**Della Maggiore, Gianluca;
Subini, Tomaso**

2018, *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*, Mimesis International, Milano.

Fornasier, Roberto

2011, *Vittorino Veronese. Un cristiano d'avanguardia*, Edizioni Studium, Roma.

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 promosso dall'Istituto Internazionale J. Maritain, l'Istituto Luigi Sturzo e l'Istituto Paolo VI di Roma (Roma, 1993), Ave, Roma 1994.

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, *Cristianesimo e modernità*, in Giovanni Filoramo (a cura di), *Le religioni e il mondo moderno*, vol. I, *Cristianesimo*, a cura di Daniele Menozzi, Einaudi, Torino 2008.

Montini, Giovanni Battista

1947, *Il Messaggio pontificio alla XXI Settimana*, in AA. VV., *I problemi della vita rurale. Atti della XXI Settimana sociale dei Cattolici d'Italia, Napoli 21-28 settembre 1947*, I.C.A.S., Roma 1948.

Moro, Renato

1979, *La formazione della classe dirigente cattolica (1929-1937)*, il Mulino, Bologna.

Palma, Paola

2017, *"Fabiola", storia di un appuntamento mancato: i cattolici e la coproduzione cinematografica italo-francese*, «Schermi», a. I, n. 2, luglio-dicembre.

Riccardi, Andrea (a cura di)

1984, *Pio XII*, Laterza, Roma/Bari.

Riccardi, Andrea

1993, *Il potere del papa da Pio XII a Giovanni Paolo II*, Laterza, Roma/Bari.

Sala, Teodoro

1972, *Un'offerta di collaborazione dell'Azione cattolica italiana al governo Badoglio (agosto 1943)*, «Rivista di Storia contemporanea», a. I, n. 4, ottobre.

[s.n.]

1941, *INAC*, «Latina. Rassegna mensile del mondo latino», a. VII, n. 6, giugno.

Subini, Tomaso

2011, *La doppia vita di "Francesco Giullare di Dio". Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini*, Libraccio, Milano.

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

Sugranyes de Franch, Ramon

1994, *Pax Romana, l'azione internazionale e il Concilio Vaticano II*, in *Vittorino Veronese. Dal dopoguerra al Concilio: un laico nella Chiesa e nel mondo*, Atti del Convegno di studi promosso dall'Istituto Internazionale J. Maritain, l'Istituto Luigi Sturzo e l'Istituto Paolo VI di Roma (Roma, 1993), Ave, Roma 1994.

Trionfini, Paolo

2015, *Pizzardo, Giuseppe* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma (www.treccani.it, ultima consultazione 1 febbraio 2018).

Veronese, Vittorino

1946, *Presentazione del Movimento "Pro Deo" ai cattolici militanti italiani*, in *Che cos'è il Movimento "Pro Deo"*, Pubblicazioni C.I.P., Roma.



Monsignor Emilio Governatori mostra una cartella con le osservazioni sul primo dei tre schemi per l'Istruzione pastorale "Communio et Progressio". Fotografia pubblicata in Sergio Trasatti (a cura di), "Commenti alla Communio et Progressio", «L'Osservatore della Domenica», a. XXXVIII, n. 29, 18 luglio 1971, p. 8.

I PROCESSI DI ELABORAZIONE DEI DOCUMENTI DEL MAGISTERO. IL CASO DELLA *COMMUNIO ET PROGRESSIO*

Dario Edoardo Viganò

Il saggio ricostruisce il processo di elaborazione dell'istruzione pastorale *Communio et Progressio*, promulgata da Paolo VI il 23 maggio 1971. Il documento si connette strettamente al decreto conciliare *Inter Mirifica* sugli strumenti di comunicazione sociale, dato che la sua origine si deve a una precisa disposizione dei padri conciliari espressa nel decreto al n. 23. Attingendo principalmente alla documentazione inedita raccolta presso l'Archivio del Pontificio Consiglio per le Comunicazioni Sociali, si dà conto dell'articolato percorso redazionale durato sette anni durante i quali le varie componenti ecclesiastiche operarono quell'effettiva opera di discernimento sul fenomeno complessivo della comunicazione che il Concilio non era stato in grado di condurre.

This article reconstructs the elaboration of the pastoral instruction "Communio et Progressio", disseminated on 23 May 1971 by Paul VI. The document is closely connected to the conciliary decree "Inter Mirifica", on the instruments of social communication, given that its origin is owed to a specific arrangement from the Council fathers which is expressed in Decree n. 23. Drawing principally from the unpublished documentation preserved in the Archive of the Papal Council for Social Communications, it accounts for the complex editorial process that lasted seven years. During this time, the various ecclesiastical bodies carried out an effective and comprehensive evaluation of the communications that the Council had been unable to manage.

I. IL MANDATO DI *INTER MIRIFICA*

La mattina del 25 novembre 1963, in piazza San Pietro e nell'atrio della basilica, si poté assistere a un'insolita manifestazione: un gruppo di ventiquattro tra vescovi, arcivescovi e un superiore generale distribuivano ai padri conciliari che si recavano in aula per la votazione un ciclostilato. In esso si leggeva: «[...] Si pregano i Padri di riflettere e votare *non placet*. Infatti lo Schema delude l'attesa dei cristiani, specialmente dei competenti in materia. Se venisse promulgato come decreto ne scapiterebbe l'onore del Concilio»¹. Il tentativo operato *in extremis* dal gruppo di alti prelati (per lo più esponenti dell'episcopato estero) di fermare l'approvazione del decreto *Inter Mirifica* ben esemplifica il travagliato percorso che il documento sugli strumenti di comunicazione sociale dovette

¹ Baragli, 1969: 159. Per una cronaca dell'episodio si veda anche: Pucci, 1963.

affrontare prima di giungere alla sua promulgazione². Un difficile iter che ebbe un'evidenza ancora maggiore nel suo atto conclusivo una decina di giorni dopo, quando, nella solenne sessione del 4 dicembre, il Concilio giungeva ad approvare i primi due testi della sua storia aggregando numeri molto diversi: se la costituzione sulla liturgia *Sacrosantum Concilium* ricevette 2147 voti favorevoli, 4 contrari e 1 astenuto, l'esito della votazione per *Inter Mirifica* fu di 1960 *placet* e 164 *non placet*. Pur avendo viaggiato in parallelo, i due testi avevano ricevuto in effetti un'attenzione diametralmente opposta e spazi completamente diversi: sulla liturgia il Concilio aveva investito con generosità tempo e attenzione, a livello sia di assemblea sia di commissione³; invece l'elaborazione dello schema sui mezzi di comunicazione sociale era rimasta sempre marginale, di modo che, alla fine, neppure le vivaci manifestazioni di insoddisfazione per un testo quantomeno inadeguato avevano trovato sufficiente spazio⁴.

Occorre partire da queste date e da questi avvenimenti per ricostruire la genesi dell'Istruzione pastorale *Communio et Progressio*, il cui articolato cammino redazionale è al centro di questo saggio⁵. Il documento, promulgato da Paolo VI il 23 maggio 1971⁶ (*fig. 1*), si connette infatti strettamente a *Inter Mirifica*, dato che la sua origine si deve a una precisa disposizione dei padri conciliari espressa nel decreto al n. 23⁷. La sostanziale posticipazione di uno strutturato pronunciamento dei vertici ecclesiastici sui mezzi di comunicazione sociale nasceva in fondo dalla consapevolezza dell'incompletezza del documento conciliare e dalla percezione che occorresse un'effettiva opera di "discernimento" sul fenomeno complessivo della comunicazione che il Concilio non era stato in grado di condurre. Quali fossero le intenzioni dei padri conciliari emerse del resto con chiarezza nel corso della XXVIII Congregazione generale del 27 novembre 1962, quando fu approvata, con una maggioranza molto ampia (2138 voti favorevoli, 15 contrari e 1 nullo), una *propositio* della Segreteria generale del Concilio che, accogliendo nella sostanza lo schema sui mezzi di comunicazione sociale, disponeva contestualmente che la competente commissione stralciasse «i principi dottrinali essenziali e le direttive pastorali più generali, sì da conferire loro una formulazione che – conservandone integra la sostanza – [fosse] più breve e [potesse] a suo tempo essere proposta alla votazione dei Padri». Già in questa sede si stabiliva dunque di demandare, «per espresso mandato del Concilio», tutto quello che concerneva «la prassi e l'esecuzione» a un documento «redatto in forma di istruzione

² Per un'analisi del processo redazionale del decreto: Viganò, 2014a: 303-360; Viganò, 2014b: 37-60.

³ Sul percorso della *Sacrosantum Concilium* si veda: Girardi; Grillo, 2014: 13-80.

⁴ Alberigo, 1998: 513-534, in particolare 523.

⁵ Le ricostruzioni del processo redazionale dell'Istruzione pastorale si devono fino a oggi per lo più al gesuita padre Enrico Baragli che fu, peraltro, parte in causa dei lavori di elaborazione: cfr. Baragli, 1971a; Baragli, 1971b; Baragli, 1983. Per una contestualizzazione del documento nell'ambito dell'evoluzione del rapporto tra la Chiesa e i media si veda in particolare Viganò, 2008: 118-123.

⁶ AAS, 8 (1971): 593- 656.

⁷ AAS, 3 (1964): 152: «Per l'applicazione di tutti questi principi e norme circa gli strumenti della comunicazione sociale, su espresso mandato del Concilio, sia pubblicata un'apposita Istruzione pastorale, a cura della Commissione della Santa Sede, di cui al n. 19, con la collaborazione di esperti scelti nelle varie nazioni».

IN ATTUAZIONE DEL DECRETO CONCILIARE «INTER MIRIFICA»

«Comunio et progressio»: Istruzione Pastorale sugli strumenti della comunicazione sociale

PONTIFICIA COMMISSIONE PER LE COMUNICAZIONI SOCIALI

ISTRUZIONE PASTORALE

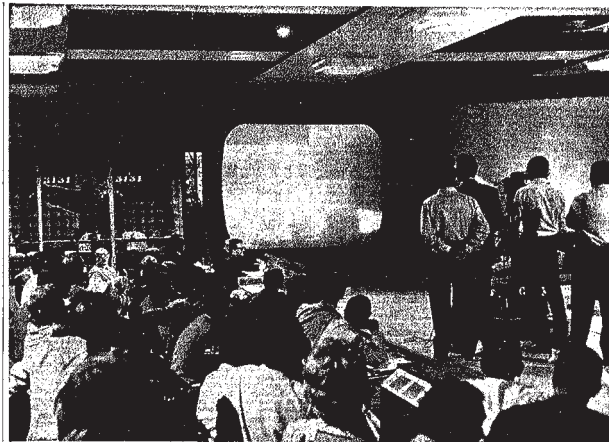
«Comunio et Progressio» sugli strumenti della Comunicazione Sociale preparata per disposizione del Concilio Ecumenico Vaticano II

INTRODUZIONE

1. La comunicazione è il progresso della società umana, il modo di scoprirsi e di affermarsi nella storia. Il suo strumento è la parola e la scrittura. Il loro corretto e pieno impiego è una condizione necessaria per l'efficacia e l'ampiezza della comunicazione sociale e per la sua stessa natura di comunione e di solidarietà.

2. La Chiesa riconosce in questi strumenti dei doni di Dio (1), del suo Spirito (2), del suo popolo (3), del suo ministero (4), del suo servizio (5), del suo amore (6), del suo dono (7), del suo sacrificio (8), del suo sangue (9), del suo corpo (10), del suo cuore (11), del suo volto (12), del suo nome (13), del suo segno (14), del suo simbolo (15), del suo mistero (16), del suo sacramento (17), del suo mistero (18), del suo sacramento (19).

3. Questa Istruzione Pastorale intende, in primo luogo, offrire un quadro dottrinale della comunicazione sociale, in secondo luogo, indicare gli strumenti della comunicazione sociale, in terzo luogo, offrire un quadro dottrinale della comunicazione sociale, in quarto luogo, indicare gli strumenti della comunicazione sociale, in quinto luogo, offrire un quadro dottrinale della comunicazione sociale, in sesto luogo, indicare gli strumenti della comunicazione sociale.



PARTE PRIMA

Le comunicazioni sociali nella visione cristiana: elementi dottrinali

4. Gli strumenti della comunicazione sociale, anche se sono usati dagli operatori della comunicazione stessa in maniera diversa, sono in realtà uno e lo stesso: il dialogo. Il dialogo è il modo di essere della comunicazione sociale, il modo di essere della comunicazione sociale, il modo di essere della comunicazione sociale.

5. La comunicazione sociale è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

6. La comunicazione sociale è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

7. La comunicazione sociale è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

8. La comunicazione sociale è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

9. La comunicazione sociale è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

10. La comunicazione sociale è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

Per il testo latino dell'Istruzione Pastorale rimandiamo agli «Acta Apostolicae Sedis».

11. Nel nostro caso, con tale comunicazione volontaria e collegiale, rendere pienamente operante questa Istruzione, appropinquando e realizzando gli orientamenti del Concilio Vaticano II e dei suoi documenti, è un dovere che il sacerdote, come ministro della Parola di Dio, ha il dovere di adempiere.

12. In qualsiasi campo l'impegno di comunicazione sociale, per essere efficace, deve essere un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

13. La comunicazione sociale è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

14. La comunicazione sociale è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

15. La comunicazione sociale è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

16. La comunicazione sociale è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

17. La comunicazione sociale è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

18. La comunicazione sociale è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

PARTE SECONDA

Contributo delle comunicazioni sociali al progresso umano

CAPITOLO I

Influsso delle comunicazioni nella società

19. I moderni strumenti di comunicazione sociale, se usati in modo corretto, possono contribuire al progresso umano, al progresso umano, al progresso umano, al progresso umano.

20. Il contributo delle comunicazioni sociali al progresso umano è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

21. Il contributo delle comunicazioni sociali al progresso umano è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

22. Il contributo delle comunicazioni sociali al progresso umano è un atto di comunione e di solidarietà. È un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà, un atto di comunione e di solidarietà.

Fig. 1 - «Comunio et progressio»: Istruzione Pastorale sugli strumenti della comunicazione sociale, L'Osservatore Romano, 4 giugno 1971, p. 3.

pastorale» a cura dell'ufficio incaricato (che poi diverrà la PCCS) con la collaborazione di esperti di varie nazioni⁸.

Secondo le ricostruzioni operate dal gesuita padre Enrico Baragli, furono due le principali motivazioni che suggerirono questa decisione: mettere termine a una discussione che rischiava di languire a causa della scarsità e della ripetitività degli interventi in aula e non gravare ulteriormente sui padri conciliari, reduci dall'impegnativo confronto a proposito della costituzione sulla liturgia⁹. Nel percorso che condusse alla drastica riduzione dei paragrafi del decreto conciliare (dai 114 previsti nella fase preparatoria si passò ai 24 del testo finale) si specchiavano in realtà, in termini più generali, quelle spinte contrapposte e quegli scenari in forte movimento riguardo al tema del rapporto tra la Chiesa cattolica e la comunicazione che proprio il Concilio aveva contribuito a rendere ben evidenti. Il fatto che l'assise ecumenica si fosse configurata da subito come un grande evento mediale, infatti, aveva costretto la Chiesa a rimodulare in corso d'opera la sua azione, imparando a mediare il linguaggio teologico e a dotarsi di strumenti capaci di offrire occasioni di approfondimento dei lavori in aula adeguati ai riti e ai ritmi della comunicazione di massa¹⁰. I toni accesi che il dibattito aveva assunto nell'ultimo tornante prima della promulgazione del decreto segnalavano dunque che la sua difficile gestazione era dipesa anche da una asincronia tra i tempi della discussione e dell'approvazione in aula e i processi di maturazione che i padri conciliari andarono sviluppando sul tema nel corso delle varie sessioni, grazie alla sempre più positiva evoluzione dei loro rapporti con il sistema dei media¹¹. Da qui l'avvertita necessità di affidare una materia, da alcuni ritenuta inadatta a un pronunciamento conciliare, a un organismo che ne producesse una sintesi efficace, soprattutto in ordine alla definizione delle questioni di natura pratico-operativa.

Analizzare l'iter redazionale che condusse alla pubblicazione della *Communio et Progressio* significa dunque riprendere le fila di questi fluidi processi di trasformazione, entrando nel merito dell'articolazione dei percorsi che ne scandirono le tappe di elaborazione lungo circa sette anni di più o meno accesi dibattiti. Grazie all'analisi della documentazione (inedita, ma ancora in gran parte da riordinare) raccolta presso l'Archivio del PCCS si è potuto verificare che il processo di lavorazione si sviluppò attorno a tre periodi ben definiti, nell'ambito dei quali furono elaborati quattro diversi progetti dell'Istruzione pastorale, dei quali si propone un confronto sinottico. La documentazione raccolta negli archivi ecclesiastici nell'ambito del programma di ricerca nazionale sui cattolici e il cinema finanziato dal bando PRIN 2012 ha poi permesso di compiere un focus sulle modalità attraverso le quali si sviluppò il contributo della Chiesa italiana al processo redazionale del primo progetto di *Communio et Progressio*.

⁸ ASSCOV, I/III: 614. Cfr. anche Viganò, 2014a: 330-333.

⁹ Baragli, 1969: 119-136; Baragli, 1974: 9-21. Si veda anche Sozzi, 2009: 882-887.

¹⁰ Viganò, 2013: 91-105.

¹¹ Viganò, 2014a: 347; Zizola, 1996: 36.

II. PRIMO PERIODO (APRILE 1964 - SETTEMBRE 1967)¹²

Il 2 aprile 1964 con il motu proprio *In fructibus multis*¹³ Paolo VI costituì la PCCS e ne affidò la presidenza al vescovo statunitense John Martin O'Connor, che fin dal 1948 era stato a capo della Pontificia commissione per la Cinematografia didattica e religiosa istituita da Pio XII, per poi svolgere il ruolo di presidente del Segretariato sui Mezzi di comunicazione sociale durante il Concilio¹⁴. Con questa lettera apostolica, papa Montini si propose di orientare la riflessione della Chiesa negli anni successivi affermando con chiarezza che i media proponevano «problemi di tanta importanza da influire non solo sulla cultura, sulla civiltà e sul costume pubblico, ma sulla stessa religione»¹⁵; nel contempo il documento rispondeva a una precisa indicazione dell'*Inter Mirifica*, la quale, al n. 19, affermava che il pontefice disponesse «di una speciale Commissione della Santa Sede» circa gli strumenti di comunicazione sociale¹⁶. Oltre a collaborare con il papa per quanto concerne la materia delle comunicazioni sociali, uno dei primi compiti della PCCS doveva essere quello, in conformità con quanto stabilito dal già citato n. 23 del decreto conciliare, di redigere l'Istruzione pastorale. Dal 28 al 30 settembre 1964 si svolse dunque la prima riunione plenaria della PCCS, nel corso della quale furono illustrati i compiti della stessa e dove si ribadì il mandato conciliare di provvedere all'elaborazione dell'Istruzione pastorale. Nella stessa riunione, a tale scopo si procedette alla costituzione del CRIP, composto da vescovi rappresentanti delle varie aree geografiche di tutto il mondo e dai responsabili delle associazioni cattoliche internazionali che operavano nel settore della comunicazione sociale. Membri del CRIP furono nominati: mons. René Stourm (presidente); mons. Andrea Pangrazio (Europa); mons. Joseph T. McGucken (America del Nord); mons. Hyacinthe Thiandoum (Africa); mons. Gérard Mongeau (Asia); mons. Thomas W. Muldoon (Australia); mons. Luciano Metzinger (America Latina); mons. Jean Bernard (OCIC); mons. Jacques Haas (UNDA); Raimondo Manzini (UCIP). La commissione si compose dunque di dieci persone, cui da subito si aggiunsero il segretario mons. Albino Galletto, già membro del Segretariato sui Media del Concilio e segretario della Pontificia commissione per la Cinematografia didattica e religiosa, e il sottosegretario mons. Andrzej Maria Deskur, membro della PCCS.

Il 6 ottobre 1964, con la prima riunione del CRIP, prese il via il lavoro di redazione vero e proprio. Fin dalle sue prime sedute, la commissione interpretò il proprio compito in stretta continuità con la discussione svoltasi nell'assise conciliare. Infatti durante la riunione vennero ribaditi ed esaminati i "modi" più significativi presentati dallo schema del decreto in assemblea conciliare (in particolare le due *animadversiones* piuttosto critiche del cardinale Bernard Jan Alfrink e del vescovo Maurice-Mathieu Louis Rigaud giunte alla X Commissione durante il primo interperiodo conciliare), congiuntamente a un promemoria che riportava le principali obiezioni fatte a *Inter Mirifica* dopo la sua promul-

¹² Dove non è diversamente specificato, le informazioni sono attinte dall'Archivio del PCCS, i cui documenti vengono richiamati in nota solo nel caso di citazioni testuali.

¹³ AAS, (5) 1964: 289-292.

¹⁴ Cfr. Viganò, 2002: 224-228; Viganò, 2014a: 323-324; [s.n.], 1963.

¹⁵ AAS, (5) 1964: 289.

¹⁶ AAS, 3 (1964): 152.

gazione¹⁷. Il fatto che il CRIP decidesse di prendere le mosse dalle posizioni critiche dichiarava da subito l'intenzione di non limitarsi a un lavoro di formale raccolta e risistemazione del materiale preesistente, ma di voler procedere a una complessiva riconsiderazione della materia. Anche perché, come si è accennato, l'approvazione del decreto conciliare fu annunciata e seguita da accesi episodi di contestazione che chiedevano di essere considerati, per evitare che proprio gli addetti ai lavori opponessero un ulteriore rifiuto pregiudiziale al nuovo documento¹⁸.

Per orientare la discussione, Stourm propose uno schema di massima per l'istruzione pastorale che prevedeva un *proemio*, nel quale si proponeva di affrontare i seguenti temi: la nuova civiltà (la civiltà di massa) nata con l'apparizione dei moderni strumenti di comunicazione; aspetti positivi e negativi di questa nuova civiltà; compito della Chiesa nell'orientare i valori presenti in questa nuova civiltà. Lo schema proseguiva poi con una *prima parte* intitolata «Una nuova civiltà», attraverso la quale si sarebbe sottolineato «il ruolo della “cultura audiovisiva” come determinante nell'influire sulla nuova civiltà di massa per poi passare in rassegna i diversi strumenti della comunicazione sociale»; nella *seconda parte* lo schema proponeva di focalizzare la riflessione su «la missione della Chiesa, ponendo attenzione sull'uso degli strumenti di comunicazione e sulla necessità della formazione dei fedeli»¹⁹.

Si trattava semplicemente di un foglio di lavoro, che pose tuttavia un punto di partenza abbastanza determinante per il futuro. Infatti, nella successiva riunione del CRIP del 13 ottobre 1964 Stourm sottopose alla discussione dei presenti un progetto di schema redatto secondo le indicazioni precedenti con qualche lieve modifica: se il *proemio* e la *prima parte* (intitolata «Gli strumenti di comunicazione sociale») rimanevano sostanzialmente invariati, si sdoppiava la *seconda parte* dividendola in due parti distinte: «i cristiani e gli strumenti della comunicazione sociale» (2° parte) e le «disposizioni pastorali» (3° parte)²⁰. Dal confronto emerse la necessità di allargare la consultazione, tramite gli episcopi, ad alcuni esperti da essi individuati, ai quali sarebbe stato sottoposto lo schema unitamente a una serie di domande; per le risposte si poneva come termine il 1 maggio 1965. Il programma di lavoro fu approvato dalla successiva riunione plenaria della PCCS del 13 novembre 1964, ed esposto alla riunione dei vescovi delegati dalle diverse conferenze episcopali che si svolse a Roma il 17 novembre 1964, in occasione della celebrazione della terza sessione del Concilio, nella quale gli 87 vescovi presenti concordarono con la procedura adottata. Il 10 gennaio 1965 fu dunque inviata alle Conferenze episcopali la lettera con il questionario e lo schema, con l'invito a creare occasioni di incontro in loco al fine di coinvolgere nella discussione i vari esperti.

È interessante a questo punto concentrare per un momento il focus analitico sul caso italiano, esaminando in che modo l'episcopato rispose alle sollecitazioni della PCCS. Già il 14 gennaio 1965 nella riunione dell'Ufficio nazionale dello

¹⁷ Sulle critiche a *Inter Mirifica* si veda Viganò, 2014b: 54-58.

¹⁸ Cfr. Sozzi, 2009: 883.

¹⁹ Schema di mons. Renato Stourm, 6 ottobre 1964, Archivio PCCS.

²⁰ Lo schema è presente anche nell'Archivio ACEC: lettera di Francesco Angelicchio alla Consulta nazionale dello Spettacolo, 15 gennaio 1965 (DB: ACEC 974).

Spettacolo, organismo della Commissione della CEI per le Comunicazioni sociali, il presidente della Commissione Andrea Pangrazio forniva indicazioni precise sulle modalità di lavoro: si chiedeva innanzitutto al costituendo Comitato organizzativo per la Consulta (organo rappresentativo di tutte le organizzazioni cattoliche per lo spettacolo) di esaminare il documento pervenuto dalla PCCS per formulare proposte per una maggiore specificazione analitica del questionario. Tali proposte dovevano pervenire nel più breve tempo possibile all'Ufficio nazionale, il quale aveva il compito di elaborare un nuovo questionario da diffondere «riservatamente, ma nel modo più ampio possibile a tutte le organizzazioni cattoliche operanti nel settore dello spettacolo, e a cattolici, laici ed ecclesiastici esperti o professionisti in questo settore». Terminata questa fase l'Ufficio nazionale, raccogliendo le risposte al questionario, doveva fornire una prima valutazione da presentare per la sintesi allo studio dei membri del Comitato organizzativo della Consulta. Il documento conclusivo scaturito da questo complesso iter doveva essere infine valutato dalla Commissione CEI per essere trasmesso alla PCCS²¹.

Il risultato di queste ampie consultazioni fu un documento di sei pagine che la CEI trasmise nei tempi stabiliti alla PCCS e il 26 maggio 1965, «in via riservata», a tutte le organizzazioni che erano state invitate a collaborare alla sua redazione²². Dalla risposta dell'episcopato italiano si desumeva una sostanziale condivisione dello schema proposto, ma era ben indicata anche la sollecitazione ad alcune non marginali correzioni di rotta. Relativamente al *proemio* si proponevano, ad esempio, osservazioni in merito sia alla «forma» sia alla «sostanza». Per quanto riguarda la forma si invitavano i redattori a sostituire «ogni affermazione perentoria e laudativa» con «constatazioni con le quali la Chiesa [riconoscesse] in forma oggettiva e con spirito positivo, le nuove realtà moderne determinate dagli Strumenti delle Comunicazioni Sociali»; soprattutto – «tenendo presenti le critiche a suo tempo formulate da alcuni Padri in merito al Decreto» e prevedendo che l'Istruzione pastorale sarebbe andata «incontro ad un attento vaglio dell'opinione pubblica non cattolica» – si suggeriva con una certa perentorietà di «evitare i toni generici e moraleggianti e prettamente ecclesiastici» sia nel proemio che nell'intero testo. Riguardo alla sostanza si sollecitava a mettere

in maggiore evidenza che la Chiesa stima gli Strumenti in sé ed ha una fiducia negli uomini che li “usano” o li “ricevono”, prima ancora che per un fine di evangelizzazione, per quello che è il fine loro proprio, e cioè: l'informazione, l'istruzione, l'educazione, il divertimento, la formazione dell'opinione pubblica, ecc.

Non mancavano poi dettagliate puntualizzazioni riguardo alle tre parti del documento, tra le quali veniva in particolare evidenziata (anche per mezzo della sottolineatura tipografica dell'intero paragrafo) l'opportunità di «richiamare la responsabilità dei formatori di coscienza e cioè dei sacerdoti sia nello studio teologico-pastorale dei problemi della comunicazione sociale, sia nella for-

²¹ Ufficio nazionale dello Spettacolo, *Riunione del Comitato organizzativo per la Consulta*, 14 gennaio 1965, Archivio ACEC (DB: ACEC 1466).

²² Lettera di Francesco Angelicchio all'ACEC, 26 maggio 1965, Archivio ACEC (DB: ACEC 42).

mazione della coscienza professionale degli autori, tecnici, ecc»²³. Tornando al processo redazionale dell'Istruzione pastorale coordinato dal CRIP, si può notare come, in queste stesse settimane, la PCCS stesse ristrutturando la sua organizzazione in conformità ai nuovi compiti a essa affidati dal pontefice: se il lavoro di redazione della *Communio et Progressio* rappresentava la principale occupazione della Commissione pontificia, lentamente prendevano forma nel suo seno nuovi organismi che avrebbero assunto un volto sempre più determinato. Tra questi, un posto di indubbio rilievo fu occupato dal Collegio dei Consultori: il 23 giugno 1965 venne infatti indirizzata una lettera da parte della presidenza della PCCS a 34 consultori da essa individuati, attraverso la quale erano rivolte due precise domande: 1) quali articoli di *Inter Mirifica* a loro parere esigessero una spiegazione o una più ampia trattazione; 2) quali parti o proposizioni del primo schema del decreto conciliare, che non avevano poi trovato spazio nello stesso, fosse necessario introdurre nell'Istruzione pastorale. Tra i consultori si stagliò senza dubbio la figura di Enrico Baragli, che da subito venne coinvolto con un ruolo di grandissima importanza: a lui fu affidata, dopo questa prima fase di consultazioni, la redazione di uno schema di *10 quaestiones praeviae* per ordinare il lavoro e avere dei punti di partenza per la redazione del testo dell'Istruzione pastorale. Al gesuita venne poi assegnato il compito di fare il punto della situazione durante la riunione plenaria della PCCS dell'11-13 ottobre 1965 e di dare conto dei primi risultati emersi dall'ampia consultazione che si era svolta. Interessante in questa sessione fu il discorso del presidente del Comitato preparatorio, Stourm, che lasciava trasparire una certa preoccupazione per il dilatarsi dei tempi di redazione del documento, evidentemente innescata dai numerosi rilievi allo schema pervenuti dalle risposte dei vari episcopati (che il caso italiano aveva ben esemplificato). Dopo aver ringraziato i membri della segreteria per il solerte lavoro, egli aggiunse:

Tuttavia, non facciamoci illusioni, tale redazione richiederà molto tempo. Non solo le risposte ricevute sono numerose, ma sono molto diverse tra di loro e alcune sono molto ampie. Esse esprimono punti di vista talvolta diametralmente opposti circa la presentazione di questa Istruzione. Molte contengono osservazioni assai pertinenti, delle quali dovremo tenere il massimo conto. Esse riflettono la situazione di straordinaria diversità delle situazioni in cui si svolge nei vari paesi del mondo l'apostolato cattolico in questo settore. In queste condizioni è impossibile stabilire una data per la conclusione dei nostri lavori, ma è certo che questi lavori richiederanno molto tempo prima che siano in grado di sottomettere alla vostra approvazione il testo definitivo.²⁴

Le riunioni del CRIP si susseguirono a ritmi serrati, anche se il lavoro di questo originario organismo venne poi arricchito dall'apporto di nuovi inserimenti e di sottocommissioni che tennero le fila della consultazione continuamente in corso: il 29 novembre 1965, durante una riunione del CRIP, dopo aver esaminato le risposte date al secondo quesito della lettera ai consultori del 23 giugno, si de-

²³ Ufficio nazionale dello Spettacolo, *Risposta della Commissione episcopale italiana per le Comunicazioni sociali al questionario proposto dalla Pontificia commissione circa l'Istruzione pastorale*, s.d., Archivio ACEC (DB: ACEC 43), sottolineature nel testo.

²⁴ *Congregazione plenaria 1965*, 11-13 ottobre 1965, Archivio PCCS.

cise infatti di coinvolgere ulteriormente questi ultimi, inviando loro le *10 quaestiones praeviae* elaborate da Baragli e già approvate dallo stesso organismo; al solerte gesuita venne anche affidato il compito di individuare e raccogliere, in tutti i documenti del Concilio Vaticano II già approvati, tutte le espressioni e i passi che si riferivano al tema delle comunicazioni sociali²⁵. Nel corso di questa riunione il presidente, probabilmente valutando ormai sufficiente il lavoro di consultazione e di raccolta di documenti, sottopose alla discussione uno *schema essenziale* per l'Istruzione pastorale, che consentì a Baragli di provvedere alla stesura di un primo e più articolato progetto.

L'inverno 1965-1966 fu dunque un periodo di lavoro intenso, il cui frutto apparirà dapprima al Collegio dei Consultori riuniti a Roma nel marzo 1966, nel quale si formularono alcune osservazioni in merito alla natura del testo che si stava redigendo, ma soprattutto alla riunione del CRIP svoltasi dal 18 al 23 aprile 1966, in preparazione della quale venne inviato ai membri un *Primo progetto generale*²⁶ per l'Istruzione pastorale, preparato da Baragli²⁷: si tratta del primo schema vero e proprio, che presenta una notevole articolazione e complessità. La materia trattata venne suddivisa in due parti: una prima, di carattere generale, sul fenomeno della comunicazione sociale e attraverso una prospettiva cristiana; una seconda che trattava delle singole parti della comunicazione sociale, seguendo l'ordine cronologico di apparizione dei vari media: stampa, cinema, radio, televisione e altri strumenti di comunicazione.

Durante la riunione si stabilì di affidare la redazione delle «parti speciali» relative ai singoli mezzi di comunicazione ai responsabili delle tre organizzazioni internazionali (OCIC, UNDA, UCIP) e di approntare una versione completa del documento entro il mese di settembre, al fine di poterlo inviare per una revisione ai consultori e ai membri del CRIP e di poter giungere, dopo aver accolto i «modi» da essi proposti, a predisporre un testo definitivo entro il marzo 1967. Il lavoro di redazione e catalogazione dei «modi» venne nuovamente affidato a Enrico Baragli.

Il processo di elaborazione continuò fino al novembre dello stesso anno quando, durante una riunione del CRIP (21-26 novembre), dopo aver preso in visione e discussi i primi quattro capitoli della prima parte e aver approvato lo schema del V capitolo, si decise di procedere alla stesura del testo latino entro

²⁵ Di questo lavoro certosino di Baragli rimane traccia anche nel testo definitivo.

²⁶ Vedi *infra* il confronto sinottico.

²⁷ Questo progetto viene catalogato nell'Archivio del PCCS come *Primo progetto Baragli*. Il materiale sulla cui base Baragli redasse il primo progetto risultò diviso in cinque gruppi: 1) i cinque documenti emanati dal Vaticano II nei tre periodi già conclusi, vale a dire: le costituzioni *Sacrosanctum Concilium* e *Lumen Gentium*, e i tre decreti *Inter Mirifica*, *Orientalium Ecclesiarum* e *Unitatis Redintegratio*; 2) tutti gli interventi del magistero ordinario della Santa Sede, anteriori o contemporanei al Vaticano II, riguardanti gli strumenti della comunicazione sociale; 3) tutto quello che era stato rilevato circa i due schemi dell'*Inter Mirifica*, vale a dire: i testi scritti dei 97 interventi in aula; i 925 «modi» proposti dai padri; altri suggerimenti pervenuti alla PCCS, anche non da padri conciliari, per altre vie; 4) le risposte pervenute alla PCCS sul questionario inviato il 10 gennaio 1965: esse erano in tutto 126, di cui 102 dell'episcopato (14 dell'Africa, 48 dell'America, 7 dell'Asia, 29 dell'Europa e 4 dell'Oceania), 4 di associazioni internazionali cattoliche, 20 di consultori; 5) l'elenco e la sintesi di tutti i giudizi sull'*Inter Mirifica* usciti nella stampa mondiale, periodica e no, fino a tutta l'estate del 1965. Cfr. Baragli, 1971b: 41.

la fine del successivo mese di gennaio. Il testo, che di fatto venne redatto, fu trasmesso in data 24 febbraio 1967 a tutti i consultori e ai membri della PCCS: si tratta del *Secondo progetto Baragli* che si differenziava dal primo unicamente per la completezza della trattazione, seguendo tuttavia lo schema che fu del primo progetto: la differenza riguardava soprattutto l'ampiezza della trattazione anche per le «parti speciali», per ciascuna delle quali le rispettive Organizzazioni internazionali avevano approntato testi piuttosto articolati e prolissi²⁸. Quando nel successivo mese di settembre (25-28 settembre 1967) la PCCS si riunì in sessione plenaria erano giunti alla Segreteria solo gli emendamenti di 6 membri e di 8 consultori. Inoltre, con lettera del 17 luglio 1967, la Segretaria di Stato della Santa Sede, che seguiva con particolare attenzione i lavori di preparazione dell'Istruzione pastorale, proponeva alcune articolate osservazioni, suggerendo in particolare di ridurre il testo del documento:

In merito al progetto di Istruzione pastorale – si legge nella lettera inviata a mons. O'Connor – della quale Ella a suo tempo rimise copia a questo Ufficio, converrebbe che l'Istruzione, conformemente alla natura di simili documenti, avesse una finalità pratica, come guida utile ai Pastori e ai militanti dell'apostolato. Pertanto le considerazioni teologiche, sociologiche e psicologiche contenute nel presente progetto, potrebbero essere pubblicate a parte come commento illustrativo dell'Istruzione.²⁹

La plenaria fece proprie le richieste del segretario di Stato e rilevò anche la necessità di dare al documento un respiro mondiale e non solo europeo, oltre a indicare l'esigenza di un testo che, pur essendo chiaro e preciso, non rinunciasse a una formulazione in grado di far presa sull'opinione pubblica. Per raggiungere tutti questi scopi si valutò opportuno affidare la rielaborazione del testo a un "redattore unico", individuato nella persona del francese mons. Joseph Folliet, sociologo e fondatore de «La Vie catholique illustrée», cui venne chiesto di mantenere un confronto costante con i redattori (Baragli e i tre responsabili delle organizzazioni internazionali). Si stabilì di approntare il testo per la Pasqua del 1968, in modo tale che esso potesse essere inviato ai membri della PCCS e ai consultori per le eventuali modifiche, emendato e discusso nella plenaria del novembre 1968 e presentato al pontefice per l'approvazione, auspicandone la pubblicazione per la Giornata mondiale delle Comunicazioni sociali del 1969. Con questa decisione della plenaria della PCCS si può ritenere concluso il primo periodo dell'elaborazione dell'Istruzione pastorale: come si può vedere dal confronto sinottico, la rielaborazione affidata a Folliet produrrà un progetto veramente nuovo che, pur riprendendo e utilizzando il materiale della precedente versione, non mancherà di introdurre novità di rilievo, a partire dall'impianto generale. Per quanto il risultato finale possa sembrare migliore delle proposte Baragli, non si può dimenticare che la prima fase era stata quella che aveva richiesto il lavoro più lungo e articolato: si trattava di raccogliere i pareri prove-

²⁸ Per le «parti speciali» i redattori erano stati: il francese Emile Gabel, segretario generale dell'UCIP, per la stampa; il lussemburghese Jean Bernard, presidente dell'OCIC, per il cinema; il gesuita tedesco Karl H. Hoffmann per la radiotelevisione: cfr. Baragli, 1971b: 41.

²⁹ Lettera della Segreteria di Stato a Martin O'Connor, 17 luglio 1967, *Congregazione plenaria* 1967, Archivio PCCS.

nienti da tutto il mondo in una fase della vita della PCCS molto delicata, dato che si stavano ancora definendo le competenze e le strutture della stessa; si doveva necessariamente tenere conto del recentissimo insegnamento del Concilio, i cui lavori non erano ancora terminati quando iniziò la redazione dell'Istruzione pastorale. Occorre tener presente infine che gli anni Sessanta rappresentarono un momento di grande fermento anche per gli studi sul fenomeno della comunicazione, e tanto i consultori quanto i membri della PCCS erano molto attenti a quanto accadeva all'esterno³⁰.

III. SECONDO PERIODO (SETTEMBRE 1967 - NOVEMBRE 1969)

Come stabilito nella suddetta plenaria della PCCS, il *Progetto Folliet* fu approntato entro il mese di aprile del 1968: redatto in lingua francese, composto di 164 pagine dattiloscritte, venne inviato ai membri della PCCS e ai consultori perché, entro il 15 ottobre, facessero pervenire alla Segreteria le loro proposte concrete di modifica al testo ("modi"), in maniera tale che la stessa potesse predisporre un nuovo testo da discutere nella successiva sessione plenaria (che si sarebbe svolta dal 25 al 30 novembre 1968).

Occorre notare che, nonostante gli sforzi compiuti da Folliet per ottemperare alle decisioni della precedente plenaria, il testo risultato dal suo lavoro non sembrava rispondere esattamente ai requisiti di un documento magisteriale: per sua stessa ammissione, il testo era ancora un po' troppo prolisso.

La Plenaria del 25-30 novembre 1968 rilevò che il testo poteva essere ulteriormente migliorato: molti dei "modi" giunti da parte dei periti consultati lamentavano, ancora una volta, l'eccessiva lunghezza e una non corretta distribuzione del materiale. Si fece strada dunque l'ipotesi, già adombrata dalla lettera del Segretario di Stato del 17 luglio 1967, di procedere a una duplice pubblicazione: un *textus brevior*, che costituisse la vera e propria Istruzione, e un *textus longior*, da pubblicarsi a cura della PCCS, a completamento e commento della Istruzione pastorale.

Venne inoltre deciso che il CRID, nominato nel 1964, cessasse la propria esperienza e si investì del coordinamento del processo di redazione direttamente la Segreteria della PCCS, avendo essa maggiore possibilità di mantenere i contatti con i consultori e facilità nell'organizzare il lavoro. Il Comitato venne di fatto sostituito da un gruppo di lavoro composto, oltre che da Folliet e dall'inglese padre Gordon Albion (cui viene affidato il compito di redigere una versione inglese del documento), dall'italiano padre Roberto Tucci, dal canadese don Lucien Labelle, dal gesuita tedesco padre Karl H. Hoffmann e dal gesuita venezuelano padre Alberto Ancízar.

Gli estensori designati giunsero a un risultato interessante: un *Terzo progetto*, chiamato *Folliet/Albion*³¹, fu redatto nell'inverno 1968-69 e venne inviato ai consultori e membri per la richiesta dei "modi" il 28 maggio 1969. Si tratta di un testo decisamente più snello del precedente (62 pagine dattiloscritte in tutto), frutto del lavoro congiunto della commissione degli esperti, che nei mesi di

³⁰ Per un inquadramento generale di questa fase di fermento nella Chiesa cattolica cfr. Viganò, 2013.

³¹ Vedi *infra* il confronto sinottico.

gennaio e di aprile 1969 si riunirono con la Segreteria della PCCS dapprima per operare le scelte fondamentali da recepire nel nuovo testo e poi per confrontare le versioni inglese e francese, che risultarono essere concordanti.

Il frutto della consultazione sul *progetto Folliet/Albion* venne infine raccolto in un fascicolo di 158 pagine e inviato ai consultori e ai membri della PCCS in preparazione della successiva sessione plenaria della Commissione pontificia, che si svolse a Nemi (località a circa 40 chilometri da Roma, presso la casa dei padri verbiti) dal 3 all'8 novembre 1969.

IV. TERZO PERIODO (NOVEMBRE 1969 - 23 MAGGIO 1971)

La sessione di Nemi venne convocata con lettera della presidenza del 13 ottobre 1969, che trasmise, insieme alle informazioni di carattere organizzativo e all'ordine del giorno della riunione, una *Breve storia dello schema dell'Istruzione pastorale*: il fatto è degno di nota perché non era la prima volta che si avvertiva l'esigenza di recuperare la memoria del percorso, che ormai durava da circa cinque anni. Introducendo i lavori di diverse riunioni, a più riprese il presidente o il segretario della PCCS si erano impegnati in brevi ricostruzioni storiche del cammino, quasi a sottolineare che ormai si stava lavorando all'Istruzione pastorale da troppo tempo, e a dar voce alle insistenti pressioni dei consultori che, nelle loro risposte, non mancavano di sollecitare una rapida conclusione di questo processo per mettere mano ad altri importanti temi, che fino a quel momento non avevano avuto il giusto spazio nelle attenzioni della PCCS. Va inoltre rilevato che nel corso degli anni molti dei collaboratori si erano avvicinati, e nuovi erano giunti a prestare la loro stabile collaborazione alla PCCS: tra essi va ricordato il gesuita maltese padre Francis Cachia, che avrebbe avuto un ruolo importante nella preparazione dell'ultimo progetto dell'Istruzione pastorale.

La riunione di Nemi segnò un punto di non ritorno. Ormai, per tutti i motivi accennati, si ritenne di dover giungere a una rapida soluzione, e le decisioni prese in quella sede furono nettamente orientate in tal senso: redigere un testo che tenesse conto della discussione maturata in quella sessione per sottoporlo all'attenzione dei consultori, dei membri della PCCS e infine delle Conferenze episcopali nazionali e delle Congregazioni romane; individuazione di una commissione che recepisce le ultime osservazioni e che passasse alla redazione definitiva. Dopo qualche mese, con lettera del 5 maggio 1970, il presidente della PCCS indisse la riunione plenaria per il successivo mese di maggio e contestualmente inviò un *Quarto progetto generale dell'Istruzione pastorale*³², elaborato da Cachia e Hoffman e tradotto in latino dal carmelitano scalzo padre Reginald Forster, affinché potesse essere sottoposto alla deliberazione della riunione plenaria dell'1-8 giugno 1970³³. In questa sede venne discusso il quarto schema e fu costituito un comitato di membri e consultori incaricato di provvedere alla stesura della versione definitiva dopo la consultazione degli episcopati nazionali, dei superiori delle congregazioni religiose e dei dicasteri della curia romana, presieduto dal cardinale Gordon Joseph Gray: del comitato

³² Vedi *infra* il confronto sinottico.

³³ Il testo inizia con le parole «Progressio et communio in humana societate»: si componeva di 52 pagine dattiloscritte per un totale di 181 numeri.

fecero parte Metzinger, Tucci, padre Agnellus Matthew Andrew e il professor André Ruszkowski, che lavorarono in stretta collaborazione con la Segreteria della PCCS. L'accoglienza riservata al documento fu molto positiva: alcune piccole osservazioni vennero avanzate e recepite dal comitato appositamente designato dalla precedente Congregazione plenaria.

Il 24 dicembre 1970 il testo emendato fu trasmesso a Paolo VI per l'approvazione, che giunse con lettera autografa in data 21 gennaio 1971³⁴ (fig. 2). Nel frattempo i traduttori incaricati dalla Congregazione plenaria del giugno precedente lavorarono per predisporre le versioni definitive nelle diverse lingue nazionali³⁵.

Il lungo cammino di redazione giunse dunque alle battute finali. Nella Congregazione plenaria dell'8-13 marzo 1971 l'Istruzione pastorale, per la prima volta, non occupò più la maggior parte dell'attenzione degli intervenuti: l'unico punto all'ordine del giorno in proposito riguardò la definizione della data di presentazione, che si ritenne opportuno avvenisse nello stesso giorno a Roma e negli altri Paesi. Vennero dunque individuate due commissioni incaricate di predisporre il materiale da inviare alle singole Conferenze episcopali perché organizzassero in loco delle conferenze stampa di presentazione del documento, invitando in particolare gli operatori del settore. La presentazione ufficiale del documento ebbe luogo presso la Sala stampa vaticana il 3 giugno 1971, data simbolicamente scelta perché coincidente con l'ottavo anniversario della morte di Giovanni XXIII³⁶.

V. «UNO SGUARDO FIDUCIOSO AL FUTURO»

L'immediata accoglienza del documento fu unanimemente positiva. La stampa internazionale, laica e cattolica, sottolineò decisamente gli aspetti di innovazione nell'atteggiamento del magistero ecclesiastico verso i mezzi di comunicazione sociale. «The New York Times» rimarcò, ad esempio, l'inedito riconoscimento del ruolo della stampa e la sollecitazione rivolta a tutto il mondo ecclesiastico per l'apertura di un rapporto più proficuo col mondo dell'informazione:

³⁴ Così scriveva di suo pugno il pontefice: «Vista la lettera, a noi indirizzata in data 24 dicembre 1970, della Pontificia Commissione per le Comunicazioni Sociali, firmata da Monsignor John Martin O'Connor, Presidente, da Mons. Agostino Ferrari Toniolo, Pro-Presidente e da Mons. Andrea Deskur, Segretario, circa il testo dell'Istruzione Pastorale per l'applicazione del Decreto Conciliare sugli strumenti di Comunicazione sociale "Inter Mirifica", col voto favorevole del nostro Cardinale Segretario di Stato, volentieri accordiamo la nostra approvazione all'Istruzione Pastorale medesima, e ordiniamo che essa sia debitamente pubblicata. Noi esprimiamo la nostra compiacenza per la lunga, laboriosa e diligente preparazione dell'importante Documento, e facciamo voti che, Deo adiuvante, esso possa conseguire gli alti e molteplici scopi, per i quali è stato concepito e redatto. Paulus PP. VI - Dalla nostra residenza vaticana, 21 gennaio 1971, VIII del nostro Pontificato». Cfr. Archivio PCCS.

³⁵ Essi erano: per la versione inglese i padri Andrew e Sullivan; per la tedesca i periti Siegel e Kochs; per la spagnola l'abate Cunill; per l'italiana padre Panciroli; per la portoghese padre Da Cunha; per la francese il canonico Meuillet. Cfr. Archivio PCCS.

³⁶ [s.n.], 1971.

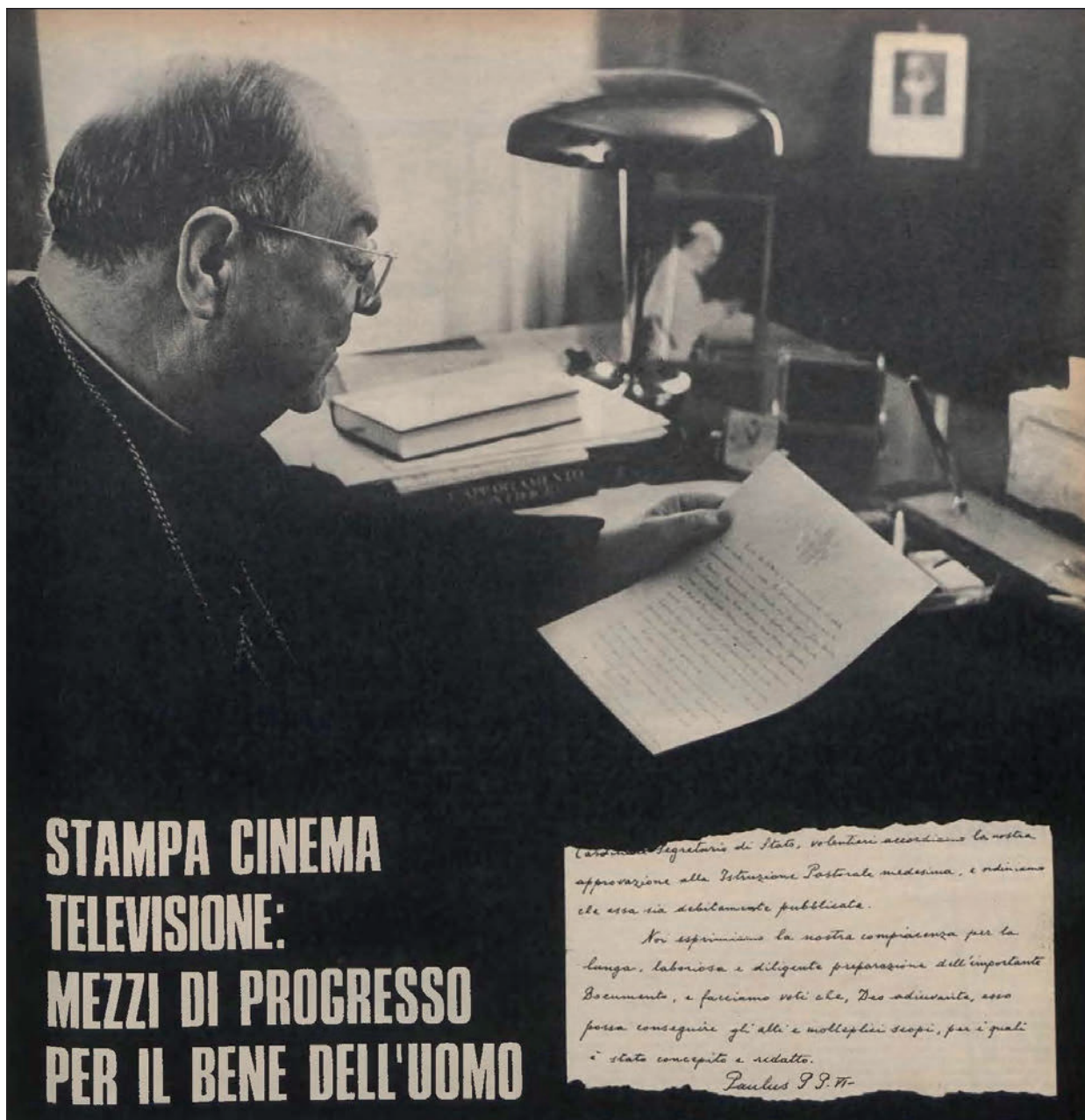


Fig. 2 – Martin John O'Connor legge la lettera con la quale Paolo VI approva l'Istruzione pastorale. Fotografia pubblicata in Sergio Trasatti, "Stampa cinema televisione: mezzi di progresso per il bene dell'uomo", «L'Osservatore della Domenica», a. XXXVIII, n. 24, 13 giugno 1971, p. 7.

The 20,000-word document, which was prepared at the request of the Second Vatican Council of 1962 to 1965, quotes Pope Pius XII in describing the media as “gifts of God” and says that failure to use them to convey the church’s message amounts to “burying the talent given by God.” It says secrecy should be restricted to “matters that involve the good name of individuals or that touch upon the rights of people whether singly or collectively”.³⁷

A proporre il documento accentuandone i caratteri di discontinuità col passato fu del resto lo stesso Gray, presidente del comitato che stese la versione definitiva dell’Istruzione pastorale, nel giorno della presentazione presso la Sala stampa vaticana. Il «Corriere della Sera» riportò una significativa frase utilizzata da Gray in quell’occasione: «La Chiesa non vede più spuntare dalle colonne del quotidiano o dallo schermo del cinematografo il diavolo. Al contrario, decreta che gli strumenti della comunicazione sociale siano accettati come doni di Dio». Secondo il quotidiano milanese l’immagine evocata dal porporato rappresentava efficacemente il «radicale rovesciamento di prospettiva» verificatosi in una Chiesa cattolica che solo pochi anni prima, discutendo in Concilio il documento *Inter Mirifica*, «guardava ai “massmedia” con sospetto e timore»³⁸. Era quello «sguardo fiducioso al futuro», per usare le parole dell’editorialista de «Il Popolo»³⁹, che inseriva *Communio et Progressio* nel quadro dei recenti grandi documenti magisteriali con i quali Paolo VI, sulla spinta del Vaticano II, stava ridisegnando su nuove coordinate il rapporto Chiesa-mondo. Tra il 1967, con l’enciclica *Populorum Progressio*, e il 1971, con la *Octogesima Adveniens*, che venne pubblicata appena quindici giorni prima dell’Istruzione pastorale sui mezzi di comunicazione, Montini aveva indicato l’urgenza di una nuova mentalità e di una nuova ortoprassi capace di innestare la Chiesa nel cuore della società moderna con sguardo ottimistico, responsabilmente prudente, ma pure arditamente audace⁴⁰.

L’inserimento del nuovo documento nell’ambito di questa produzione magisteriale fu evidenziato esplicitamente da Martin O’ Connor nell’intervista con la quale il presidente della PCCS presentò l’Istruzione pastorale ai lettori de «L’Osservatore della Domenica»: «Le ultime encicliche sociali» – dichiarò l’alto prelato – «sono state utilizzate per illustrare l’aspetto sociale delle comunicazioni; il titolo stesso “Communio et Progressio” richiama quello di “Populorum Progressio”»⁴¹. Proprio il settimanale vaticano dedicò all’Istruzione pastorale una articolata inchiesta a cura di Sergio Trasatti (*fig. 3*), attraverso la quale esperti della stampa, del cinema, della radio e della televisione furono sollecitati a esprimere un giudizio sintetico sul documento: i più ne sottolinearono «la carica di ottimismo», la «completezza», «l’apertura»⁴². Come rilevò Luigi Di Schiena, vicedirettore centrale dei servizi giornalistici della RAI,

³⁷ Fiske, 1971.

³⁸ De Santis, 1971.

³⁹ I.M., 1971.

⁴⁰ Cfr. De Giorgi, 2015: 554-623.

⁴¹ Trasatti, 1971: 9.

⁴² L’inchiesta curata da Trasatti, dal titolo *Commenti alla “Communio et Progressio”*, apparve su «L’Osservatore della Domenica» nei nn. 29 (18 luglio 1971), 31 (1 agosto), 33 (15 agosto), 35 (29 agosto).

con *Communio et Progressio* la Chiesa aveva ancora una volta mostrato una felice «sintonia» con i «segni dei tempi». Tracciando su nuove coordinate il rapporto con i mezzi di comunicazione, «pur non rinunciando alla vocazione di conservare e difendere il patrimonio della fede», la Chiesa era riuscita nuovamente «a calarsi nella tumultuosa attualità del mondo moderno»⁴³.

⁴³ Di Schiena, 1971: 6.



Fig. 3 – Sergio Trasatti (a cura di), *Commenti alla "Communio et progressio"*, «L'Osservatore della Domenica», a. XXXVIII, n. 29, 18 luglio 1971, p. 5-6.

Tavola delle sigle

AAS: Acta Apostolicae Sedis
 ACEC: Associazione Cattolica Esercenti Cinema
 ASSCOV: Acta Synodalia Sacrosanti Concili Oecumenici Vaticani II
 CEI: Conferenza Episcopale Italiana
 CRIP: Comitato di Redazione della Istruzione Pastorale
 OCIC: Office Catholique International du Cinéma
 PCCS: Pontificia Commissione per le Comunicazioni Sociali (poi Pontificio Consiglio per le Comunicazioni Sociali)
 RAI: Radiotelevisione Italiana
 UCIP: Unione Cattolica Internazionale della Stampa
 UNDA: Associazione Cattolica Internazionale per la Radio e la Televisione

Riferimenti bibliografici

- Alberigo, Giuseppe**
 1998, *Conclusioni. La nuova fisionomia del concilio*, in Alberto Melloni (a cura di), *Storia del Concilio Vaticano II*, vol. 3, *Il concilio adulto. Il secondo periodo e la seconda intersessione, settembre 1963-settembre 1964*, il Mulino, Bologna 1998.
- Baragli, Enrico**
 1969, *L'“Inter Mirifica”. Introduzione, storia, discussione, commento, documentazione*, Studio romano della comunicazione sociale, Roma.
 1971a, *L'istruzione pastorale “Communio et progressio”. Introduzione e commento*, Studio romano della comunicazione sociale, Roma.
 1971b, *L'istruzione pastorale “Communio et progressio”*, «La Civiltà Cattolica», a. 122, vol. IV, n. 2911, 2 ottobre.
 1974, *A dieci anni dall'Inter Mirifica*, «La Civiltà Cattolica», a. 125, vol. I, n. 2968, 16 febbraio.
 1983, *L'istruzione pastorale “Communio et progressio”: traduzione*, Pontificia Università Gregoriana, Roma.
- De Giorgi, Fulvio**
 2015, *Paolo VI. Il papa del Moderno*, Morcelliana, Brescia.
- De Santis, Fabrizio**
 1971, *La Chiesa e i mezzi d'informazione*, «Corriere della Sera», 4 giugno.
- Di Schiena, Luigi**
 1971, *Commenti alla “Communio et progressio”*, «L'Osservatore della Domenica», a. XXXVIII, n. 31, 1 agosto.
- Fiske, Edward B.**
 1971, *Vatican Bids Church Use Media and Curb Secrecy*, «The New York Times», 3 giugno.
- Girardi, Luigi; Grillo, Andrea**
 2014, *Sacrosanctum concilium. Introduzione*, in Serena Noceti, Roberto Repole (a cura di), *Commentario ai documenti del Vaticano II. 1. Sacrosanctum concilium. Inter mirifica*, EDB, Bologna 2014.
- I.M.**
 1971, *Uno sguardo fiducioso al futuro*, «Il Popolo», 4 giugno.
- Pucci, Filippo**
 1963, *Votazione contrastata su stampa e televisione*, «La Stampa», 26 novembre.
- [s.n.]**
 1963, *Press Chief Named by Vatican Council*, «The New York Times», 8 settembre.

1971, *L'Istruzione Pastorale sulle comunicazioni sociali illustrata ai rappresentanti della stampa internazionale*, «L'Osservatore Romano», 4 giugno.

Sozzi, Marco

2009, *Communio et progressio*, in Dario Edoardo Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, Carocci, Roma 2009.

Trasatti, Sergio

1971, *Stampa cinema televisione: mezzi di progresso per il bene dell'uomo*, «L'Osservatore della Domenica», a. XXXVIII, n. 24, 13 giugno.

Viganò, Dario Edoardo

2002, *Cinema e Chiesa. I documenti del magistero*, Effatà, Roma.

2008, *La Chiesa nel tempo dei media*, Edizioni OCD, Roma.

2013, *Il Vaticano II e la comunicazione. Una rinnovata storia tra Vangelo e società*, Paoline, Milano.

2014a, *Inter mirifica. Introduzione e commento*, in Serena Noceti, Roberto Repole (a cura di), *Commentario ai documenti del Vaticano II. 1. Sacrosanctum concilium. Inter mirifica*, EDB, Bologna 2014.

2014b, *Cinquant'anni dal decreto conciliare "Inter mirifica"*, «Centro Vaticano II. Studi e ricerche», a. VIII, n. 1.

Zizola, Giancarlo

1996, *La Chiesa nei media*, Sei, Torino.

IL MITO DEL NEOREALISMO IN BAZIN E AYFRE

Alessio Scarlato

Il saggio ricostruisce le linee portanti dell'interpretazione religiosa del neorealismo, proposta da André Bazin e Amédée Ayfre tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta. Si individuano due concetti fondamentali, l'unità e la sacralità, con i quali i due studiosi disegnano la storia e l'estetica del neorealismo, fino a proiettare su di esse i tratti di un pensiero fortemente segnato da una declinazione religiosa e testimoniale della filosofia fenomenologica, nonché dal progetto culturale e politico della rivista «Esprit», che negli anni del dopoguerra promosse un dialogo tra il mondo cattolico e quello delle sinistre, in nome della centralità della persona.

The essay reconstructs the main lines of the religious interpretation of Neorealism, proposed by André Bazin and Amédée Ayfre between the late forties and the fifties. The essay identifies two fundamental concepts, "unity" and "sacredness", that writers use draw up the history and aesthetics of Neorealism and to project the features of a thought process that is strongly marked by a religious and testimonial declination of Phenomenological philosophy. It moreover reveals cultural and political project of the magazine «Esprit», which in the post-war years promoted a dialogue between the Catholic world and the Left, in the name of the centrality of the person.

I. DON PIETRO E MANFREDI (UNITÀ DEL NEOREALISMO)

Ogni discorso sul neorealismo non può ignorare il primo saggio di André Bazin dedicato all'argomento, *Le Réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération*, apparso nel numero dell'11 gennaio 1948 di «Esprit», rivista a cui affidava solitamente i suoi saggi più teorici e complessi. È un numero di «Esprit» pressoché tematico, dedicato in gran parte alla ricognizione della cultura italiana contemporanea: oltre all'ampio studio di Bazin, raccoglie un saggio di Emmanuel Mounier, fondatore della rivista, sulla situazione politica e ideologica italiana, *Lignes de force d'un personnalisme italien*, la testimonianza di Ettore Sobrero sul congresso di «Esprit» del giugno 1947 e la celebre lettera di Elio Vittorini a Palmiro Togliatti sui rapporti tra politica e cultura, apparsa già su «Il Politecnico». Se letto in questo quadro, il saggio di Bazin si rivela come un complesso meccanismo di proiezione che incrocia la filosofia della storia della cerchia spirituale intorno a Mounier, il rapporto della cultura italiana con il suo passato recente, la discussione attorno ai criteri estetici con i quali definire il cinema italiano negli anni dopo la Liberazione.

La redazione di «Esprit» aveva stabilito rapporti dal dopoguerra con gli ambienti della cultura italiana, da Sinistra cristiana al Movimento comunità, fondato da Adriano Olivetti, che perseguivano il suo stesso obiettivo, la creazione di uno spazio di dialogo tra sinistra e mondo cattolico. Sulle pagine di «Comunità», in particolare tra settembre e dicembre 1947, sono ospitati molti interventi di Mounier, dedicati a questo tentativo. «Non riteniamo che il solo impegno rivoluzionario sia proprio del Partito Comunista, né che la sola azione rivoluzionaria sia un'azione politica», scriveva il 6 settembre 1947, nell'articolo *Cattolici comunisti?*; in modo ancora più icastico, il 13 dicembre dello stesso anno, in *Cristiani e comunisti*:

Quello che è per intanto sicuro è che il rapporto tra comunismo e cristianesimo non è rapporto tra due dottrine che si affrontino dall'esterno o che si spartiscono rigidamente il cielo e la terra [...]. Comunismo e cristianesimo sono avvinti l'uno all'altro, come Giacobbe con l'angelo in un rigore e, al tempo stesso, in una fraternità di lotta che sorpassano di gran lunga la posta del potere¹.

Un giro di conferenze, organizzato da Felice Balbo, Adriano Olivetti e Alessandro Pellegrini, dà la possibilità a Mounier di moltiplicare nel 1947 i contatti, dalla rivista azionista «Il Ponte» a «Società», di orientamento marxista². Il numero tematico di «Esprit» dedicato all'Italia nasce dall'entusiasmo di Mounier al ritorno da questo viaggio. Mounier sottolinea nel suo intervento la particolarità della situazione politica italiana, in cui la forza principale è la DC, la cui struttura si basa sulla rete parrocchiale dell'ACI, così da rendere difficile distinguere dove finisce l'azione della Chiesa di Roma e dove inizia quella del partito. Mounier guarda piuttosto con simpatia ai movimenti dei giovani progressisti cattolici, in particolare a Sinistra cristiana, riunitisi attorno a Felice Balbo e Franco Rodano, che nel 1948 sono già confluiti nel PCI. Questi distinguono tra marxismo come metodo di analisi della storia e dell'azione rivoluzionaria e marxismo come *Weltanschauung*; sono a loro volta sostenuti dal PCI, che nel suo statuto afferma che l'adesione al partito non implica la condivisione di una filosofia determinata³.

I contatti della cultura francese con gli ambienti intellettuali della sinistra italiana in quei primi anni del dopoguerra le consentono di prendere coscienza della complessità dell'itinerario che ha condotto gli amici italiani dalla neutralità verso l'antifascismo. A sua volta, il mondo di «Esprit», nel confrontarsi con il passaggio dell'Italia dal fascismo all'antifascismo, ha la possibilità di riflettere sull'ambiguità del proprio itinerario e di quello della cultura francese durante il regime di Vichy. Nel tentativo di trovare una "terza via" fra il materialismo sovietico e la democrazia parlamentare di impianto liberale, letta nella chiave riduttiva dell'*americanismo* che omologa e massifica⁴, tra il collettivismo e l'individualismo, lo stesso ambiente di «Esprit» aveva difatti subito all'inizio degli

¹ Cfr. Lupo, 2007.

² Cfr. Forlin, 2012.

³ Mounier, 1948: 17.

⁴ Cfr. Armus, 2007.

anni Trenta una fascinazione per il *corporativismo* fascista, tanto da partecipare con una delegazione nel 1935 a un congresso sul corporativismo all'Istituto di cultura fascista a Roma, per poi darne una cronaca nel numero 33 dello stesso anno.

Tale sforzo memoriale, che richiederebbe una presa di responsabilità verso i crimini del fascismo e di Vichy, è però gravato, e probabilmente indebolito, da alcune ipoteche interpretative. Nel mondo di «Esprit», se è incontestabile l'atteggiamento antifascista assunto nel dopoguerra, non è messo in discussione il dispositivo concettuale utilizzato negli anni Trenta, che rischia di sovrapporsi alla complessità delle dinamiche storiche riducendole al conflitto fra teologie della storia, in cui agli idoli del mercato e della classe, dell'americanismo individualista e del bolscevismo collettivista, si contrapporrebbe, "escatologicamente", la comunità personalistica. D'altra parte prevale nella cultura italiana un mito di *rifondazione*, che insiste sulla discontinuità e sulla memoria di una guerra di liberazione che ha coinvolto le masse e gli intellettuali, oppressi da un regime in mano a una minoranza ideologicamente fanatica.

Il saggio di Bazin, che rimarca come la Liberazione non abbia avuto, come in Francia, la restaurazione di una libertà politica da poco perduta, ma uno «sconvolgimento economico e sociale», si inserisce in questo mito di rifondazione, che finisce per leggere l'apparire di *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini come una sorta di "anno zero" del cinema (e della cultura) italiana: «In un certo senso l'Italia non ha che tre anni»⁵. Si pone da qui il problema, a cui Bazin tornerà frequentemente, e in modo mai risolutivo, della *continuità* comunque del neorealismo con parti del sistema produttivo e con alcune tendenze estetiche del cinema italiano degli anni Trenta. In questo saggio Bazin ancora cerca in una sintesi di elementi *estetici*, pur con l'aggiunta di alcuni tratti originali, la specificità del cinema italiano di quegli anni. Parla dei film italiani come dei «reportage ricostruiti», dell'amalgama tra attori presi dalla strada e professionisti impiegati in ruoli diversi da quelli abituali, delle riprese fuori dagli studi, che esaltano la naturale fotogenia delle città italiane. Questi tratti estetici, anche se in modo più esplicito in saggi successivi⁶, cedono il passo al criterio *ontologico*, secondo cui nel neorealismo la realtà è amata per quel che è, e non per essere manifestazione sensibile di una struttura ideale soggiacente: «Essi non dimenticano che prima di essere condannabile, il mondo, semplicemente, è»⁷.

Il criterio ontologico ritorna quindi sulla prospettiva formale, individuando nella "immagine-fatto" il tratto stilistico che lo esprime. Con l'immagine-fatto l'evento non è letto in funzione della macchina narrativa, dell'intrigo, della totalità del racconto dal quale sarebbe presupposto e rispetto al quale sarebbe in funzione subordinata. «Considerata in se stessa, non essendo ogni immagine che un frammento di realtà anteriore al senso, tutta la superficie dello schermo deve presentare una uguale densità concreta»⁸. Gli elementi che potrebbero contraddire la centralità dell'immagine-fatto, dalle abili costruzioni dramma-

⁵ Bazin, 1948: 279-280.

⁶ Cfr. Bazin, 1962.

⁷ Bazin, 1948: 280.

⁸ Bazin, 1948: 299.

turgiche di alcuni capolavori neorealisti al «demone del melodramma», che spesso si introduce anche nelle migliori opere italiane, con abile strategia retorica sono riconosciuti da Bazin, ma sono al contempo ridimensionati, perché comunque non riducono mai il personaggio «allo stato di cosa o di simbolo»⁹. Ciò che conta, sostiene Bazin, è che la necessità del racconto «è più biologica che drammatica. Esso germoglia e cresce con la verosimiglianza e la libertà della vita»¹⁰.

Da una parte, l'immagine-fatto fa quindi del neorealismo, al di là dei confini specifici del cinema italiano del dopoguerra, una sorta di archetipo del cinema moderno, di quel cinema «ancora da inventare», in grado di corrispondere all'«ossessione» del realismo totale: ossessione che è l'*idea originaria* da cui prende corpo l'evoluzione tecnologica del dispositivo foto-cinematografico e della credenza che genera, come da Bazin sostenuto dai tempi di *Ontologie de l'image photographique*. Il moderno come ritorno *apocalittico* all'origine, ancora non incarnatasi. D'altra parte, la diagnosi baziniana del neorealismo italiano sviluppa nel corso del tempo un canone che si impernia sulla presenza di tali immagini-fatto¹¹. Dal punto di vista drammaturgico, queste immagini-fatto si danno o quando la costruzione narrativa ci porta *all'improvviso* di fronte a un trauma della visione, come avviene nelle conclusioni repentine di molti episodi di *Paisà* (1946) di Rossellini, o quando il racconto sembra svilupparsi sul piano della pura contingenza, in modo da dissimulare i raccordi drammaturgici e sviluppare in modo orizzontale l'azione, come accade in modo esemplare nella lunga passeggiata di *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica. «In ciò, *Ladri di biciclette* è uno dei primi esempi di cinema puro. Niente più attori, niente più storia, niente più messa in scena, cioè finalmente nell'illusione estetica perfetta della realtà: niente più cinema»¹². Questi due autori, Rossellini e De Sica, rimarranno per Bazin il cuore dell'ontologia cinematografica neorealista. Il criterio ontologico-estetico dell'immagine-fatto si fa ancora più perspicuo se ne consideriamo lo sfondo politico. L'amore per la realtà dell'immagine-fatto muove dalla prospettiva dell'*umanesimo rivoluzionario*, che si articola come dialogo tra marxismo e cattolicesimo, come quello che avviene tra don Pietro e Manfredi in *Roma città aperta* o tra gli sceneggiatori di *Paisà*¹³. È evidente come Bazin stia qui riconducendo il neorealismo alla prospettiva del personalismo di Mounier, sottolineando come raramente, se non in Giuseppe De Santis, la massa sia evocata come forza sociale positiva e quindi come l'interesse del cinema italiano sia più sociologico che politico, tanto da sopravvalutare, rendendolo esemplare, quel dialogo che in Italia ha segnato la breve stagione del CLN e dei governi d'unità nazionale¹⁴.

⁹ Bazin, 1948: 281.

¹⁰ Bazin, 1948: 292.

¹¹ A questa lettura del neorealismo e del cinema moderno sono fortemente debitori il Deleuze di *Cinéma 2: L'image-temps* e il Godard delle *Histoire(s) du cinéma*.

¹² Bazin, 1949: 317-318.

¹³ Bazin, 1948: 281.

¹⁴ *La terra trema* sarà presentato alla Mostra di Venezia del settembre 1948. Bazin gli dedicherà un saggio specifico, in occasione di tale presentazione, ma il film uscirà nelle sale francesi solo nel 1952. Visconti rimarrà, però, sempre marginale nella lettura del neorealismo di Bazin.

Il realismo dell'immagine-fatto si contrappone, al contrario di quello che critici come Georges Sadoul avevano sostenuto¹⁵, al *realismo socialista*, da Bazin ricondotto piuttosto a un modello di immagine apologetica, *idolatrice*. Sempre su «Esprit», nell'agosto 1950, Bazin pubblica un saggio che avrà un'enorme eco, *Le cinéma soviétique et le mythe de Staline*; con esso delinea i tratti di un'immagine in cui la biografia e il corpo stesso di Stalin si propongono, in opere come *Kljatva (Il giuramento, 1946)* di Michail Čiureli, nella forma di una trascendenza *incarnata*, che scandisce il movimento stesso della Storia. Il 25 maggio, su «Les Lettres françaises», Sadoul aveva paragonato la semplicità e l'ellisse drammatica de *Il giuramento* a quelle di Giotto negli affreschi di Assisi, in grado di orientare una nuova epoca, per lui la più gloriosa, per il cinema sovietico¹⁶. Proprio nel momento di più intenso culto per la personalità, espresso dall'autore dell'*Histoire générale du cinéma*, Bazin sostiene che l'immagine idolatrice di Stalin nel cinema sovietico sfrutta il realismo psicologico-tecnico del cinema, usando tale credenza non per indagare la realtà, come sta facendo il cinema italiano del dopoguerra, ma per costruire miti, così da farsi proiezione e al contempo mistificazione del Soggetto stesso della visione: «... da questo punto di vista, la sola differenza tra Stalin e Tarzan è che i film consacrati su quest'ultimo non pretendono al [*sic*] rigore documentario»¹⁷. L'*icona* in movimento di Stalin, per la sua forza persuasiva, si impone come immagine incontestabile, totalitaria, come esibizione di una divinità infallibile e onnisciente¹⁸. Come un'immagine realistica.

Se volessimo ricostruire una genealogia di questa celebre analisi della dimensione idolatrice, *irrealistica*, del realismo socialista, dovremmo ritornare alla lezione di Nikolaj Berdjaev, uno dei principali esuli russi dopo la Rivoluzione d'Ottobre. Sulle pagine di «Esprit», Berdjaev aveva proposto la sua interpretazione del comunismo russo come forma di messianismo rovesciato, di ideologia del Bene imposto che cancella il principio originario della Libertà, così da fare dell'accadimento storico la proiezione fenomenica di un movimento necessario dell'Idea¹⁹. A sua volta tale interpretazione, di cui saranno fortemente debitori Mounier e Jacques Maritain²⁰, risale al Dostoevskij anti-nichilista dei *Demoni*, riletto alla luce delle *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana* di Schelling (1809), per cui è la Libertà, e non un Dio-sostanza, il principio originario: principio che contiene al suo interno la negazione libera di sé²¹.

¹⁵ Va ricordato che la prima ricezione in Francia del neorealismo si deve a Georges Sadoul.

¹⁶ De Baecque, 2003: 224.

¹⁷ Bazin, 1950: 41.

¹⁸ Il saggio nelle sue riedizioni sopprime una seconda parte, dedicata a una panoramica sul cinema sovietico e alla questione del film formalista a tesi. Oltre a subire gli attacchi della stampa comunista, tra cui quello di Sadoul, Bazin dovrà smettere di lavorare alla rivista «Travail et culture».

¹⁹ «[...] Il comunismo russo è più tradizionalista di quanto non si sia soliti pensare, e che esso rappresenta una trasformazione e una deformazione della vecchia idea messianica russa» (Berdjaev, 1955: 236).

²⁰ Sui rapporti intensi tra Berdjaev, Mounier e Maritain, che coinvolgono anche la lettura meta-storica della rivoluzione russa, insiste Campanini, 1995: 69.

²¹ «Il seguire delle cose da Dio è un'auto-rivelazione di Dio. Ma Dio può rivelarsi unicamente in ciò che gli è simile, in esseri liberi e operanti di per sé; per il cui essere non vi è altro principio che Dio, ma che pur sono» (Schelling, 1809: 44).

Dietro la contrapposizione tra *immagine totalitaria* e *immagine-fatto*, tra realismo socialista e neo-realismo italiano, Bazin sta perciò facendo riemergere un antico dualismo: quello tra Hegel e Schelling, tra Libertà intesa come movimento necessario di emancipazione e Libertà come onnipossibilità, che fa dell'accadere una contingenza irriducibile alle forme che pure la rendono conoscibile.

II. EDMUND E MARIA GORETTI (SACRALITÀ DEL NEOREALISMO)

Il giovane sacerdote Amédée Ayfre vede per la prima volta *Germania anno zero* (1948) di Rossellini il 27 ottobre 1949. Questa visione prende i contorni di una «conversione alle immagini» (cinematografiche), riprendendo il titolo di un suo studio. Una conversione al cinema²², al neorealismo, a Rossellini. Scriverà un articolo, da destinare alla «Revue internationale du cinéma», organo dell'OCIC, che poi invierà a Bazin tramite la redazione di «Esprit». Da qui inizia un'amicizia, che trova nella discussione dell'identità del neorealismo italiano il suo centro. Già nella prima lettera del 21 dicembre, con cui Bazin dà vita alla loro corrispondenza intellettuale, rimarca che nonostante i loro studi abbiano seguito percorsi indipendenti, hanno raggiunto la medesima convinzione della natura «implicitamente esistenzialista e fenomenologica del cinema italiano»²³.

Il manoscritto di Ayfre, scritto il giorno dopo la visione di *Germania anno zero*²⁴, è il fulcro germinale di quella che sarà poi la sua tesi di dottorato in Filmologia, nonché della sua prima monografia, *Dieu au cinéma: problèmes esthétiques du film religieux*, anticipata da alcuni studi su «Bianco & nero» e «Cahiers du cinéma», che nel 1952 ne propongono le tesi principali²⁵. La sequenza finale di *Germania anno zero*, culminante con il suicidio del giovane protagonista Edmund, è presa da Ayfre a modello di un realismo di carattere *fenomenologico*, che si aggira tra i detriti della Berlino del primo dopoguerra senza tesi precostituite, senza pregiudicarlo, ritornando alle *cose stesse*, secondo il programma di Husserl. Quello che Ayfre ritrova nella passeggiata di Edmund (*figg. 1-4*) è la conversione da uno sguardo ontico, già organizzato secondo i modi delle scienze (storiografia, psicologia, sociologia), a uno sguardo ontologico, in grado di chiedere alle cose di manifestarsi da loro stesse, prima di farsi segni di caratteri psicologici, simboli metafisici, tipi sociali.

Lo scarto che Ayfre propone, in sintonia con una tradizione importante della fenomenologia francese, da Maurice Merleau-Ponty a Emmanuel Lévinas²⁶, è di riproporre il programma originario della fenomenologia, il ritorno alle cose stesse, come un movimento distinto dalla declinazione trascendentalista che Husserl vi aveva impresso con le *Idee per una fenomenologia pura e una fenomenologia*

²² Dalla fine del 1949, Ayfre si dedica agli studi di Filmologia sotto la guida di Etienne Souriau, docente del neonato IDHEC.

²³ Bazin, 2014: 100.

²⁴ Cfr. Ayfre, 1949.

²⁵ Cfr. Ayfre, 1953.

²⁶ Questa curvatura della fenomenologia francese deve molto all'incontro con la riflessione di Heidegger degli anni Venti e Trenta, anche se in una chiave distinta da quella che lui stesso intraprenderà dopo la *Kehre*. L'antropologia di *Essere e tempo* rimane riferimento centrale, sviluppando però la riflessione in direzione del *corpo vissuto*. Per una prima ricognizione, cfr. Perego, 2004.

*Figg. 1-4 – La passeggiata
finale di Edmund in
“Germania anno zero”
(1948) di Roberto Rossellini.*



filosofica (1913). L'intenzionalità in questa tradizione francese è piuttosto inerente alla *carne del mondo*, è coscienza già-sempre situata, che abita un mondo-ambiente che la precede e la eccede: «Lo spessore di carne fra il vedente e la cosa è costitutivo della visibilità propria della cosa come della corporeità del vedente; non è un ostacolo che si interponga fra di essi, ma il loro mezzo di comunicazione»²⁷. Rispetto a tale alterità, la coscienza non può possedere integralmente se stessa e risalire alla propria origine²⁸. L'intenzionalità incontra il suo limite, rispetto al quale deve riconoscere una passività originaria, un'apertura al mondo che, prima di essere apprensione teoretica, è risposta a una donatività che ci convoca. Il teoreticismo di Husserl prende una curvatura etica, in quanto la coscienza si fa *testimoniale*, risposta a un appello che ci precede. Tale curvatura etica del discorso fenomenologico permette a sua volta una sovrapposizione con il personalismo di Mounier e della rivista «Esprit» e, allargando il quadro, recupera alla fenomenologia la tradizione riflessiva francese (Bergson, Nabert, Maine de Biran). Temi fenomenologici come la corporeità o la donatività dell'apparire del fenomeno permettono di costruire dispositivi concettuali simili a quelli attraverso i quali il personalismo rielabora, in chiave esistenzialista, cardini del pensiero cristiano come l'incarnazione o la grazia.

La passeggiata di Edmund è, per Ayfre, la scena esemplare del neorealismo, ossia del *realismo fenomenologico*, da distinguere da altre forme di realismo, di derivazione materialista o idealista, che riducono l'immagine a esibizione di una tesi, un'idea pre-costituita del soggetto. Quelle che Ayfre riconosce nella sequenza finale di *Germania anno zero* sono perciò immagini-acheropite, immagini non fatte da uomo: immagini la cui *ambiguità* rimanda a un principio non riducibile e controllabile dalla ragione umana e che si fanno quindi segno di una *possibile* trascendenza. Le immagini sono difatti religiose non perché rimandano a un oggetto specifico. Come Ayfre delinea in modo articolato in *Dieu au cinéma*, è la prospettiva dello sguardo sociologico, psicologico, storico a rimandare al religioso come a un ambito specifico dell'esperienza; è la prospettiva di uno sguardo che ha già predisposto per il Soggetto le categorie con cui comprendere e interpretare ciò che si manifesta. Lo sguardo fenomenologico invece è ciò che sottrae la materia dell'esperienza nel suo insieme a un'interpretazione già preordinata. È lo sguardo che *libera* l'evento osservato, mostrandone l'*infondatezza*, ossia la sua alterità rispetto ai nessi deterministici con cui la ragione umana imprigiona i dati dell'esperienza. Lì dove l'evento è ricondotto alla sua non prevedibilità, alla sua *novità ontologica*, si presenta al nostro sguardo come Mistero. In questo modo, esso salvaguarda la *libertà* dell'interprete di riconoscere o meno in esso i segni della grazia. L'evento, se colto nella sua radicale libertà, rende difatti indiscernibile la distinzione tra contingenza e trascendenza che si nasconde.

La formula del realismo fenomenologico sarà fatta propria da Bazin. Essa si sovrappone a quella dell'immagine-fatto, da lui utilizzata in *Le Réalisme cinématographique*, ma permette una più immediata riconoscibilità dell'orizzonte filosofico che la sostiene, che troverà una compiuta elaborazione teoretica in anni

²⁷ Merleau-Ponty, 1964: 151.

²⁸ «L'obiezione di fondo che Lévinas muove alla filosofia husserliana è di affermare il primato dell'atteggiamento teoretico sulle altre dimensioni dell'esperienza» (Perego, 2004: 14).

successivi in autori come Lévinas e Ricoeur, che espliciteranno tale curvatura testimoniale in dialogo con il pensiero ebraico e cristiano: «non abbiamo niente di meglio della testimonianza, in ultima analisi, per assicurarci che qualcosa è accaduto»²⁹. Nel dibattito fenomenologico francese, sarà la proposta teorica di Lévinas a rappresentare il punto di svolta, in particolare con *Totalità e infinito* (1961), opera nella quale si assisterà alla tematizzazione di un'alterità non riconducibile ad alcuna intenzionalità³⁰. Nel dialogo tra Bazin e Ayfre, è quest'ultimo a offrire l'orizzonte filosofico organico, in grado di integrare l'ontologia dell'immagine cine-fotografica, elaborata dal padre dei «Cahiers» durante la guerra³¹. Lo riconosce lo stesso Bazin nella prima lettera della loro corrispondenza, quando rimarca che il suo scritto su *Germania anno zero* gli offriva una definizione filosofica rigorosa, utile a unificare le diverse osservazioni convergenti delle sue ricerche, che erano però rimaste a uno stadio ancora empirico³².

Mettendo temporaneamente da parte la discussione dell'adeguatezza dell'interpretazione fenomenologico-religiosa del neorealismo, va messa a fuoco però l'idea di *cinema religioso* che gli studi di Ayfre e Bazin sul neorealismo delineano. Dall'inaugurale *Ontologie de l'image photographique*, Bazin ha posto al centro della sua riflessione il tema del realismo delle immagini-impronta del cinema: «L'immagine può essere sfocata, deformata, scolorita, senza valore documentario, ma essa proviene attraverso la sua genesi dall'ontologia del modello: essa è il modello»³³. Le superficiali accuse di realismo ingenuo, a lungo rivolte a Bazin, ne hanno rimosso l'approccio ontologico, che lo allontana dalla prospettiva platonica dell'immagine come copia imperfetta dell'essere. L'immagine è una *traccia* e ha nei confronti del modello, ossia l'origine *altra* dall'immagine, lo stesso rapporto che Dio-Figlio ha nei confronti di Dio-Padre, in una dinamica ripresa in modo speculare dalla teologia dell'icona: identità e al contempo distinzione. Il realismo estetico, ossia il lavoro sulle forme³⁴, potrà lavorare per ricondurre questo dispositivo tecnico-psicologico³⁵ alla volontà di dominio del Soggetto, *rimuovendo* tale dimensione paradossale in cui coesistono identità e differenza, come accaduto con la pittura imperniata sulla prospettiva rinascimentale, come accade con le immagini idolatriche della finzione hollywoodiana o del cinema di propaganda politica; oppure *redimerla*, ossia esibirla come una Sindone. Di nuovo, lavora un paradigma religioso per cui il Moderno è realizzazione e compimento dell'essenza originaria del cinema, fino ad allora non ancora pienamente rivelatasi: quello di dar vita a immagini acheropite.

²⁹ Ricoeur, 1998: 206.

³⁰ Cfr. Lévinas, 1961.

³¹ Sul dialogo tra Bazin e Ayfre, cfr. Leventopoulos, 2012, 2014; Roger, 2014.

³² Bazin, 2014: 101.

³³ Bazin, 1943: 8.

³⁴ Persiste in Bazin, almeno a livello terminologico, lo schema aristotelico *materia-forma*, che riconduce la materia sensibile sotto il dominio dell'intellettuale, e quindi di un'attività intenzionale del soggetto, quando però l'approccio fenomenologico suggerisce una donatività della materia sensibile che non presuppone già-sempre una forma intellettuale che ne renda possibile l'esibizione.

³⁵ Bazin sottolinea come questa fiducia nell'identità tra immagine e modello sia una *credenza* che nasce dal «potere irrazionale della fotografia» (Bazin, 1943: 8). Parla infatti di *psicologia* dell'immagine.

A differenza di Ayfre, la cui ricerca negli anni successivi avrà sempre come oggetto principale il cinema religioso, la riflessione baziniana sul tema è delineata in modo implicito in studi teorici come *Ontologie de l'image photographique* o disseminata in lavori su singoli film, nati spesso come recensioni. Solo un saggio, *Cinéma et théologie*, si propone programmaticamente, già dal titolo, di affrontare il tema, pur finendo anch'esso per concentrarsi su alcune recenti uscite del cinema francese. Ma *Cinéma et théologie* è interessante perché, pur se in modo incidentale, rivela l'orizzonte dello sguardo religioso baziniano. Parlando del lavoro di adattamento per *La symphonie pastorale* (*La sinfonia pastorale*, 1946) di Jean Delannoy, Bazin rimarca come gli sceneggiatori Jean Aurenche e Pierre Bost e lo stesso regista siano protestanti, mentre il racconto di partenza era di André Gide, cattolico. L'austerità e il rigore della sensibilità protestante aiutano, per Bazin, a elaborare e approfondire verso l'interiorità psicologica la spinta naturale del cattolicesimo all'esteriorità, all'ornamentale, al liturgico; tutti elementi che, se rappresentano l'abbrivio per la rappresentabilità della trascendenza divina, al contempo rischiano di ridurla alla dimensione "tutta umana" del naturalismo. Anche se non dichiarato esplicitamente da Bazin, quella che qui pare delinarsi è una dialettica dello sguardo di stampo giansenista³⁶, che trova piena articolazione teorica in *Le «Journal d'un curé de campagne» et la stylistique de Robert Bresson*³⁷.

Se nei saggi baziniani sul cinema francese di argomento religioso a prevalere è il tema dell'adattamento, della *fedeltà al Libro*, in quelli sul neorealismo ritorna più volte quello della *fedeltà alla vita dei santi*. Il testo esemplare, anche per la polemicità che lo sottende, ossia quella di definire l'opera in esame come pienamente neorealista, è *Un Saint ne l'est qu'après*, ed è dedicato a *Cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina, girato per celebrare Maria Goretti, che sarebbe stata canonizzata da Pio XII in occasione dell'Anno santo il 24 giugno 1950. Bazin ritiene *Cielo sulla palude* uno dei pochi film cattolici validi, proprio perché Genina non ha voluto comporre un'agiografia, bensì una *fenomenologia della santità*. Lo stesso paradigma guiderà Bazin nell'analisi di *Europa '51* (1952) di Rossellini o delle prime opere di Federico Fellini. Fenomenologia della santità significa mostrare dall'esterno un fatto spirituale indimostrabile. «Ora in via logica, come in via teologica, un santo lo si è solo dopo: quando è canonizzato»³⁸. Al presente, possiamo solo osservare la quotidianità di Maria Goretti, la vita semplice di una contadina della Bassa Pontina, né le motivazioni della resistenza alla violenza di Alessandro, il suo violentatore e poi assassino, possono essere a priori dedotte da una condotta santa. Può essere un pudore fisiologico, può essere un'obbedienza cieca a delle norme che la pongono in conflitto con un ragazzo che comunque ama. Sta allo spettatore decidere se leggere l'evidenza della grazia in quell'esistenza. Bazin sottolinea che lo sguardo fenomenologico adottato da Genina aveva deluso, almeno in Francia, gli spettatori credenti ancora più di quelli atei: molti si aspettavano un film di carattere propagandistico che celebrasse la canonizzazione, sancita da Pio XII nella piazza gremita di San Pietro.

³⁶ Cfr. Bazin, 1951a.

³⁷ Cfr. Bazin, 1951c.

³⁸ Bazin, 1951b: 321.

In un contributo di pochi mesi posteriore a *Dieu au cinéma*, Ayfre si fa esplicito nella sua polemica verso un cinema cattolico apologetico:

Il cinema ha anche lui le sue cattedrali, voglio dire delle opere religiose, di una solidità, di una austerità e di una coerenza tali da potersi imporre a quegli stessi la cui religione è estranea, a condizione che siano capaci di questa simpatia passeggera che è il sentimento estetico? Oppure il cinema è forse capace solo di queste opere minori che chiamiamo falsamente apologetiche, dal momento che sono capaci di convincere solo quelli che sono già convinti?³⁹

Pur ricalibrando le categorie di *Dieu au cinéma*, Ayfre ripropone una scansione simile, in cui il grado più basso è quello del cinema storico, modellato sulla forma del *kolossal* americano alla Cecil B. De Mille, per passare all'indagine dei volti e alla capacità di renderli *inespressivi*, per far emergere, tramite il pudore dello sguardo e il ritmo del montaggio, proprio nell'assenza di un'evocazione diretta, la presenza di un Mistero, come nel cinema di Robert Bresson.

La terza tappa, concentrata prevedibilmente sul neorealismo, ribadisce la natura realista dell'immagine sacra. L'immaginazione *evade* dalla realtà, in linea con una concezione magica dell'immagine, segno di una volontà di dominio magico delle cose e degli uomini, oppure ci permette un impegno più profondo in essa, ci permette di riconoscere l'invisibile stesso delle cose: «La rivelazione degli aspetti meravigliosi del mondo»⁴⁰. *Incertezza del film religioso*, sottolinea Ayfre, che deve scegliere tra due strade, quella dell'accessibilità al grande pubblico, così da delineare un visibile pieno di compromessi estetico-teologici, indulgendo alla ricerca dell'immagine *meravigliosa*, stupefacente, in quanto lontana dalla realtà sensibile; o quella che preferisce la densità estetica, la *meraviglia della realtà*, pur rischiando in questo modo di non stabilire un rapporto con lo spettatore. *Incertezza del film religioso*, che deve scegliere tra l'immagine che esibisce la potenza, e credendo di rappresentare l'invisibile della trascendenza in realtà lo riduce al piano del sensibile, e l'immagine che esibisce al contrario la sua povertà, costringendo lo spettatore alla ricerca di un senso all'interno di una datità sensibile, di cui è fatta emergere la libertà rispetto alla volontà del soggetto. «Ho optato per le opere forti, anche se sono difficili, a condizione di lavorare largamente per l'educazione del pubblico. Ancora una volta questa soluzione non è senza rischi, ma almeno ha il merito di essere positiva e di non disprezzare *a priori* la capacità di comprendere e di accoglienza del pubblico»⁴¹. La strada stretta proposta da Bazin e Ayfre si distingue perciò non solo dall'interpretazione sociale del neorealismo di Sadoul e Guido Aristarco, ma anche dall'interpretazione apologetica del cinema religioso. Non è da sottovalutare che Ayfre abbia mantenuto come scena esemplare del cinema religioso una sequenza tanto sconvolgente come quella che in *Germania anno zero* ci mostra il suicidio di un bambino parricida. Qui si può misurare la distanza tra una lettura fenomenologica e quella, dominante nella cultura cattolica coeva anche

³⁹ Ayfre, 1954a: 202.

⁴⁰ Ayfre, 1954a: 216.

⁴¹ Ayfre, 1954a: 218.

più avvertita, di stampo neo-tomista: per studiosi come Félix Morlion, l'immagine esibisce una struttura ontologica e morale soggiacente, rispetto a cui sarà compito della Chiesa vigilare, evitando che *deragli* da tale struttura, portando alla luce pulsioni incontrollate⁴². «Lo schermo è una finestra magica che si apre sul reale, l'arte cinematografica è l'arte di ricreare per mezzo della scelta, la più libera nella immensa creazione materiale, la visione più intensa di questa realtà invisibile: i movimenti dell'anima invisibile»⁴³. Se la verità è già posseduta, la novità non sarà nello sguardo, ma nella capacità di diffonderlo, affidandosi agli strumenti di costruzione dell'opinione pubblica. Lo spettatore non avrà la *libertà* di interpretare il senso della realtà osservata fenomenologicamente, ma dovrà essere persuaso, convinto della verità, il cui raggiungimento precede il lavoro dell'immaginazione, che si fa strumento di diffusione e non di interrogazione. Ma se, al contrario, in gioco vi è l'abbandono dell'idea di una struttura ideale soggiacente l'apparire del fenomeno, tale abbandono non coinvolge solo il modello hegel-marxista, ma anche gli schemi neo-tomisti di Morlion, con cui si chiede allo schermo di riprodurre «i movimenti dell'anima invisibile». Il fenomeno è *abbandonato a sé*, senza un fondamento a reggerlo, che sia la Ragione dialettica o Dio. Il fenomeno sarà manifestazione perciò della Libertà originaria di un principio che arriva a negarsi come tale, e non di una Ragione soggiacente.

Tornando alla fenomenologia dei santi: non vi è una ragione, drammatica o psicologica, che di per sé ci possa indicare chi e come sarà convertito. O addirittura se quello che è davanti a noi sia un santo o solo una borghese con sensi di colpa (*Europa '51*), un bidonista (*Il bidone*, 1955, di Fellini), una clown disadattata (*La strada*, 1954, di Fellini). Quello che potrà fare l'autore sarà assumere quello sguardo *umile*, in grado di mostrare i segni esteriori di tale grazia, la cui reale esistenza è rimandata però alla *scelta*, ogni volta singola, dello sguardo dello spettatore. Sottotraccia, lavora quella filosofia della storia che abbiamo già delineato discutendo la contrapposizione tra neorealismo e realismo socialista: alla "volontà di potenza" del soggetto autoriale del cinema classico, la modernità contrappone la libertà di sguardo dello spettatore, resa possibile dall'assunzione di un atteggiamento fenomenologico da parte dell'autore.

L'immagine reale è sacra; ma il sacro è ambiguo. Il sacro accoglie in sé il nulla della propria negazione, fino a farsi quasi indistinguibile da una prospettiva nichilista. E il punto estremo di tale indiscernibilità, come ha continuato a ripetere Ayfre, rimangono la passeggiata e la morte di Edmund.

⁴² Félix Morlion è stato uno dei primi nel campo culturale del cattolicesimo italiano a corrispondere alla lettura baziniana, quando il problema della *rappresentabilità del male* e le critiche sociali che animavano il cinema neorealista lo rendevano invisibile alle gerarchie vaticane, agli ambienti politici moderati, alla stampa cattolica di settore, «Rivista del Cinematografo» su tutte. La battaglia culturale di Morlion è chiara: mostrare la dimensione cattolica del neorealismo, o comunque dei suoi risultati più alti. Per un'ampia ricognizione del ruolo di Morlion, fondatore dell'Università internazionale di Studi sociali Pro Deo, nell'elaborazione di una prospettiva cattolica per il neorealismo, si vedano: Dagrada e Subini, 2006; Subini, 2013.

⁴³ Morlion, 1948: 25.

III. FRA DIBATTITI E REVISIONI (IL MITO DEL NEOREALISMO)

Bazin e Ayfre manterranno come cifra fondamentale delle loro analisi quella dell'*unità* e della *sacralità* dell'immagine neorealista, pur dovendola continuamente sottoporre a revisione, nel costante dialogo con l'evoluzione della produzione cinematografica italiana degli anni Cinquanta⁴⁴. Diversi sono i punti critici di questa lettura del neorealismo, così come ne è difficilmente sottovalutabile l'impatto nella storia dell'estetica cinematografica.

Per quanto riguarda i nodi aperti: si può parlare di unità del neorealismo e al contempo proporre il Rossellini degli anni Cinquanta come l'autore esemplare di questa tradizione, tanto più quando se ne sottolinea ed esalta la marginalità nel contesto produttivo italiano? L'epicentro di questa contraddizione è la *Défense de Rossellini*, pubblicata su «Cinema Nuovo» il 25 agosto 1955; con essa Bazin tenta di stabilire un dialogo con il suo direttore, Aristarco⁴⁵. L'intervento di Ayfre agli Incontri internazionali di Varese sul neorealismo, tenutisi nel settembre 1954, ne aveva però già offerto in modo perspicuo le coordinate teoriche: realismo fenomenologico vs. realismo storicista⁴⁶. Il convegno di Varese, dal titolo *Ha un avvenire il neorealismo? (Crisi d'esaurimento o crisi d'approfondimento?)*, era stato organizzato come risposta al convegno di Parma sul neorealismo del dicembre 1953, di impostazione vicina alla critica marxista. Nelle relazioni dei due convegni si intravedono i prodromi di un dibattito che avrebbe segnato una breve stagione della critica italiana, tra chi nel campo marxista cercava nel realismo critico di Luchino Visconti l'*avvenire* del neorealismo e chi in quello cattolico lo individuava nel realismo "magico" di Fellini⁴⁷. Nel suo intervento, riprendendo l'articolazione tassonomica tipica della fenomenologia, Ayfre distingue un realismo materialista, idealista (ossia storicista) e fenomenologico. Per il primo, Ayfre intende il documentarismo e il naturalismo, secondo cui la realtà è senza coscienza o ridotta al piano della materia; per il secondo il verismo e il realismo socialista, secondo cui la realtà è decifrabile, trasparente, ricostruibile in modo chiaro e distinto dalla ragione, classica o dialettica, perché da essa *fatta*; e infine, lo sguardo fenomenologico, che non pretende di fare il vero ma di rivelarlo.

Riprendendo esplicitamente Ayfre, Bazin sostiene che il neorealismo si oppone alle altre estetiche realiste, come il naturalismo e il verismo: il suo tratto distintivo è quello di rifiutare l'analisi (politica, sociale, morale, psicologica, logica) dei personaggi e delle loro azioni, per considerare la realtà come un *blocco eventuale*, da descrivere al di fuori di attrattive e spettacoli, che riconducono a strutture analitiche già date, così come al di fuori di modelli teatrali, nella misura in cui l'attore teatrale suppone un'analisi psicologica dei sentimenti e un espressionismo fisico. A marcare la centralità della comprensione di Rossellini

⁴⁴ Gli studi fondamentali di Bazin sul neorealismo sono raccolti nel IV volume di *Qu'est-ce que le cinéma?* (cfr. Bazin, 1962).

⁴⁵ Cfr. Bazin, 1955a. Su «Cinema Nuovo» la replica sarà affidata ad Aldo Paladini. Aristarco si confronterà in modo esplicito con il testo baziniano diversi anni più tardi (cfr. Aristarco, 1994).

⁴⁶ La relazione presentata al convegno ha un'elaborazione compiuta in Ayfre, 1954b.

⁴⁷ Tra i protagonisti del convegno di Parma si ricordano Cesare Zavattini, Carlo Lizzani, Alberto Lattuada, Renzo Renzi, Vito Pandolfi; tra quelli di Varese, oltre ad Ayfre, Gabriel Marcel, Félix Morlion, Nazareno Taddei, Gian Luigi Rondi.

come modello esemplare, e non come traditore, del neorealismo, Bazin ritorna al suo assioma: il realismo di Rossellini ci restituisce non un'immagine della realtà scomposta e ricomposta, ma una veritiera impronta del reale⁴⁸.

Si contrappongono due idee di realismo: in Bazin e Ayfre, la povertà dello sguardo rosselliniano, congiunto alla tenerezza dello sguardo della coppia De Sica-Zavattini⁴⁹, mentre la prospettiva delineata da Aristarco cerca il passaggio dalla cronaca, ossia dal neorealismo di stampo naturalistico, alla Storia, al realismo critico in grado di esibire del movimento dialettico del Soggetto collettivo agente, come avverrebbe in modo esemplare in *Senso* (1954) di Visconti. Il problema dell'ontologia dell'immagine, e quindi di che cosa si intenda per *realismo*, si sovrappone e spesso si confonde con la questione della *storia*, quanto mai frastagliata, della produzione italiana che va sotto il nome di "neorealismo". Lo iato che si produce tra i due livelli del discorso, *essenza* del realismo e *storia* del neorealismo, produce un'oscillazione tra un "dover essere", quello indicato dall'idea di realismo, che tende a ridurre gli episodi che lo esprimono compiutamente a pochi film o ancor di più ad alcune sequenze⁵⁰, e la ricerca fattuale di segni di tale unità, che perlopiù Bazin riconosce nel fare artigianale del sistema produttivo italiano, nella condivisione di maestranze e sceneggiatori, nella naturale fotogenia delle città italiane che si trasformano in set, così da creare delle *somiglianze di famiglia* tra i diversi film. Anche i «Cahiers du cinéma» vivranno questa tensione, tra un'iniziale attenzione alle somiglianze di famiglia che il sistema produttivo italiano contribuisce a creare nelle diverse opere e l'emergere sempre più netto della *politique des auteurs* che fa di Rossellini l'alfiere del cinema moderno, in particolare negli anni 1953-54, attraverso le interviste, gli articoli di Maurice Schéerer-Eric Rohmer e la *Lettre sur Rossellini* di Jacques Rivette, in cui si arriva a sostenere che «da una parte abbiamo il cinema italiano, dall'altra Rossellini»⁵¹.

I nodi aporetici della riflessione baziniana sul cinema italiano si riflettono altresì nelle critiche che emergono dal dibattito critico degli anni Cinquanta e disegnano quasi una mappatura della critica francese e italiana di quegli anni. Aristarco e «Cinema Nuovo» assegneranno a Visconti, piuttosto che a Rossellini, il ruolo di capofila del neorealismo, sulla base di quel realismo di marca storicista che anche Ayfre e Bazin riconoscono come alternativo al proprio. L'altra grande rivista della cinefilia francese, «Positif», oltre a dar rilievo critico a figure non altrettanto studiate da Bazin (Giuseppe De Santis, Alberto Lattuada,

⁴⁸ È da sottolineare che per Bazin e Ayfre continui a essere quella di Rossellini l'opera centrale del neorealismo, mentre anche nel convegno di Varese emerge come nella coeva critica italiana di orientamento cattolico l'attenzione sia rivolta soprattutto a Fellini e al neorealismo "rosa".

⁴⁹ Quanto il neorealismo per Bazin si concentri sui due poli di De Sica-Zavattini e di Rossellini emerge da un testo divulgativo, quanto mai esplicito, apparso su «Radio-Cinéma-Télévision» (cfr. Bazin, 1955b). Rispetto alla coppia De Sica-Zavattini, Bazin riconoscerà sempre più il ruolo dello sceneggiatore rispetto all'elaborazione di uno sguardo neorealista (cfr. Bazin, 1951d), come emerge dal carteggio intrattenuto con lui (cfr. Parigi, 2002).

⁵⁰ Opere come *Bellissima* (1951) di Visconti o *Miracolo a Milano* (1951) di De Sica, che aprono una prospettiva non fenomenologica all'idea di realismo, non ricevono da Bazin la stessa attenzione di opere come *Ladri di biciclette* o *Umberto D.* (1952) di De Sica.

⁵¹ Cfr. Rivette, 1954.

Luciano Emmer di *Domenica d'agosto*, 1950)⁵², contesterà l'identificazione tra neorealismo e cinema italiano, per esplorare piuttosto lo spazio nel nostro cinema di opere *irrealiste*, film prodotti all'interno del sistema di genere o con meccanismi diegetici, dal melodramma al racconto d'avventure, considerati da Bazin come retaggio del passato, producendo anche posizioni critiche inusuali, come la svalutazione del De Sica regista rispetto al suo lavoro attoriale⁵³. Ma, di nuovo, il caso eclatante sarà il divergente giudizio su Rossellini, che culminerà in un articolo del 1958 dal titolo quanto mai esplicito, *Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne*⁵⁴.

Ayfre continuerà a utilizzare il paradigma fenomenologico-sacrale per leggere l'identità del neorealismo, e dietro questo ritrovare l'identità del cinema italiano. Tra i suoi contributi più tardi, *Du premier au second Néo-réalisme* (1964) si propone come bilancio e come riflessione rinnovata sull'identità di questo movimento, assumendo inoltre un imprevisto valore testamentario a causa della morte improvvisa di Ayfre, che lo rende l'ultimo studio pubblicato in vita dall'autore⁵⁵. Quando in *Du premier au second Néo-réalisme* Ayfre si chiederà se a questa identità possano essere ricondotti i nuovi autori emersi nella seconda metà degli anni Cinquanta, risponderà affermativamente, ma ignorerà *La dolce vita* (1960) di Fellini, che può essere letto come il congedo definitivo dalla poetica/ermeneutica del neorealismo come realismo fenomenologico. Congedo quanto mai difficilmente sottovalutabile, non solo per l'enorme impatto mediale dell'opera, ma perché sulla figura di Fellini si era concentrata l'attenzione della critica cattolica e di Bazin in primo luogo, che con opere come *La strada* o *Le notti di Cabiria* (1957) poteva parlare di una fenomenologia della grazia, proseguendo in questo modo l'approccio critico riservato a *Cielo sulla palude* o a *Europa '51*. Qualche anno prima, al Teatro Impero, alla serata di gala conclusiva degli Incontri internazionali sul cinema di Varese, era stato proiettato *La strada* come esempio di un cinema definibile secondo i canoni del "realismo cristiano".

Al di là dei nodi problematici che attraversano le analisi intorno all'essenza del realismo e alla storia dell'arcipelago frastagliato del neorealismo, indiscutibili sono gli effetti del *mito del neorealismo* di Bazin e Ayfre almeno in due orizzonti teorico-poietici, che nelle loro pagine finiscono per incrociarsi: il cinema moderno, il cinema religioso. Quello che Bazin e Ayfre costruiscono non è un racconto falso di quella stagione di cinema italiano, non corrispondente a quello che è stato, ma un racconto *fondatore*, che incrocia, come del resto accade di fronte a qualsiasi concettualizzazione meta-storica volta a definire un'epoca, elementi fattuali, retorici e pragmatici, in grado di dar vita a un disegno unitario, capace di ricostruire un percorso all'interno di una pluralità di fenomeni irriducibili a un'unica idea, ma tra loro legati appunto da somiglianze di famiglia, così da renderli *leggibili* (dimensione retorica del mito), e in grado di soddisfare

⁵² «Positif» condivide però l'apprezzamento critico mostrato da Bazin nei confronti di *Due soldi di speranza* (1952) di Castellani.

⁵³ Cfr. Demeure, 1955. Per una riflessione sulla ricezione del cinema italiano nella critica francese negli anni Cinquanta e primi Sessanta, cfr. Beltrame, 2013, 2015.

⁵⁴ Cfr. Oms, 1958: 9-18. L'icona autoriale del cinema italiano per «Positif» sarà Michelangelo Antonioni.

⁵⁵ Cfr. Ayfre, 1964.

o comunque attivare ricezioni, intervenendo in modo efficace nel dibattito di idee del proprio presente (dimensione pragmatica del mito)⁵⁶. Dopo l'immagine totalitaria di Mosca, dopo l'immagine fantasmatica di Hollywood, cinema moderno sarà quello che assume come proprio progetto espressivo quello che è indicato nella *credenza* che abbiamo verso il dispositivo tecnico: il trauma dell'incontro con l'inatteso, attraverso lo sguardo umile, povero, kenotico, che rinuncia liberamente alla propria potenza, per lasciar essere l'altro dall'io.

⁵⁶ Faccio riferimento all'uso del concetto di mito proposto da Hans Blumenberg. Per una ricognizione iniziale del problema, cfr. Blumenberg, 1979. Dimensione retorica e pragmatica fanno emergere il rapporto tensivo, *costruttivo*, di un presente con un passato, anche recente, e con il futuro, anche prossimo.

Tavola delle sigle

ACI: Azione Cattolica Italiana
CLN: Comitato di Liberazione Nazionale
DC: Democrazia Cristiana
IDHEC: Institut des Hautes Études Cinématographiques
OCIC: Office Catholique International du Cinéma
PCI: Partito Comunista Italiano

Riferimenti bibliografici

Aristarco, Guido

1994, *Bazin, Rossellini, les néoréalismes et moi*, «CinémAction», a. XVII, n. 70, I trimestre, trad. it. in *Il cinema fascista: il prima e il poi*, Dedalo, Bari 1996.

Armus, Seth D.

2007, *French Anti-Americanism (1930-1948): Critical Moments in a Complex History*, Lexington Books, Lanham-Plymouth.

Ayfre, Amédée

1949, «Allemagne, année zéro», manuscrit du 28 octobre, in *Un Cinéma spiritualiste*, textes réunis par René Prédal, Cerf-Corlet, Paris 2004.

1953, *Dieu au cinéma. Problèmes esthétiques du film religieux*, PUF, Paris, trad. it. *I problemi estetici del cinema religioso*, Bianco & Nero, Roma 1953.

1954a, *Les Incertitudes du film religieux*, «Chronique sociale», nn. 4-5; poi in *Cinéma et mystère*, Éditions du Cerf, Paris, 1969, trad. it. in *Verità e mistero del cinema*, Edizioni Paoline, Roma 1971.

1954b, *Un Réalisme humain. Essai de définition esthétique du néo-réalisme italien*, «Revue Internationale de Filmologie», a. VIII, n. 18-19, juillet-décembre; poi in *Conversion aux images? Les images et Dieu, les images et l'homme*, Éditions du Cerf, Paris 1964.

1964, *Du premier au second Néo-réalisme*, «Études Cinématographique», a. V, nn. 32-35, été; poi in *Le Cinéma et sa Vérité*, Éditions du Cerf, Paris, 1968, trad. it. in *Verità e mistero del cinema*, Edizioni Paoline, Roma 1971.

Bazin, André

1943, *Ontologie de l'image photographique*, in *Problèmes de la peinture* (numero speciale di «Confluences»), Gaston Diehl, Paris 1945; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. I: *Ontologie et langage*, Éditions du Cerf, Paris 1958, trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

1948, *Le Réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération*, «Esprit», a. XVI, n. 1, janvier; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. IV: *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Éditions du Cerf, Paris 1962, trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

1949, *Voleur de bicyclette ou l'épreuve victorieuse du néo-réalisme italien*, «Esprit», a. XVII, n. 11, novembre; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. IV: *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Éditions du Cerf, Paris 1962, trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

1950, *Le Cinéma soviétique et le mithe de Staline*, «Esprit», a. XVIII, n. 8, août; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. I: *Ontologie et langage*, Éditions du Cerf, Paris 1958, trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

1951a, *Cinéma et théologie*, «Esprit», a. XIX, n. 19, février.

1951b, *Un Saint ne l'est qu'après: La fille des Marais*, «Cahiers du cinéma», a. I, n. 2, mai; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. IV: *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Éditions du Cerf, Paris 1962, trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

1951c, *Le «Journal d'un curé de campagne» et la stylistique de Robert Bresson*, «Cahiers du cinéma», a. I, n. 3, juin; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. II: *Le cinéma et les autres arts*, Éditions du Cerf, Paris 1959, trad. it. in G. Grignaffini (ed.), *Pelle e anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, La Casa Usher, Firenze 1984.

1951d, *Cesare Zavattini ou le néo-réalisme italien*, «Radio-Cinéma-Télévision», a. II, n. 85, septembre 2, trad. it. *Cesare Zavattini o il neorealismo italiano*, «Bianco & Nero», a. LVIII, n. 1, gennaio-febbraio 2002.

1955a, *Difesa di Rossellini. Lettera aperta al direttore*, «Cinema Nuovo», a. IV, n. 65, agosto, versione francese

in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. IV: *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Éditions du Cerf, Paris 1962.

1955b, *De Sica et Rossellini*, «Radio-Cinéma-Télévision», a. VI, n. 295, septembre 11; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. IV: *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Éditions du Cerf, Paris 1962, trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

1962, *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. IV: *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Éditions du Cerf, Paris 1962, trad. it. in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973.

2014, *Lettres d'André Bazin à Amédée Ayfre*, «1895», a. XV, n. 73.

Beltrame, Alberto

2013, *Cahiers à l'italienne: della politica, prima della politica. I quaderni di Bazin e il cinema italiano (1951-1958)*, «Cinergie», a. II (nuova serie), n. 3, marzo.

2015, «Positif» e il cinema italiano degli anni Cinquanta. *Una politica contro gli (altri) autori*, «Cinergie», a. IV (nuova serie), n. 3, marzo.

Berdjaev, Nikolaj

1955, *Istoki i smysli russkogo kommunizma*, Ymca-Press, Parigi, trad. it. *Le fonti e il significato del comunismo russo*, La Casa di Matriona, Milano 1976 (prima edizione in tedesco, 1938).

Blumenberg, Hans

1979, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, trad. it. *Elaborazione del mito*, il Mulino, Bologna 1991.

Campanini, Giorgio

1995, *Intellettuali e società nella Francia del Novecento*, Massimo, Milano.

Dagrada, Elena; Subini, Tomaso

2006, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, in Ruggero Eugeni e Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, EdS, Roma 2006.

De Baecque, Antoine

2003, *Georges Sadoul, Les Lettres Françaises et le cinéma stalinien*, in Natacha Laurent (dir.), *Le cinéma «stalinien»*. *Questions d'histoire*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2003.

Demeure, Jacques

1955, *L'Irrealisme italien ou le merveilleux du pauvre*, «Positif», a. IV, n. 14-15, novembre.

Forlin, Olivier

2012, *Intellectuels français et intellectuels italiens dans la transition du fascisme à la République (1945-1948)*, «Laboratoire Italien. Politique et Société», a. XII, n. 12.

Leventopoulos, Mélisande

2012, *D'André Bazin à Amédée Ayfre, les circulations du personnalisme dans la cinéphilie chrétienne*, «CONTEXTES», a. VII, n. 12, septembre.

2014, *Présentation. La correspondance Bazin/Ayfre, miroir inversé de la cinéphilie spiritualiste*, «1895», a. XV, n. 73.

Lévinas, Emmanuel

1961, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, M. Nijhoff, La Haye, trad. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 1990.

Lupo, Giuseppe

2007, *Un progetto di "democrazia integrata". Il ruolo della cultura nel primo biennio di «Comunità» (1946-47)*, in Alfredo Valvo e Roberto Gazich (a cura di), *Analecta Brixiana II. Contributi dell'Istituto di Filologia e storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, Vita e Pensiero, Milano 2007.

Merleau-Ponty, Maurice

1964, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, trad. it. riveduta, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993.

Morlion, Félix

1948, *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico*, «Bianco & Nero», a. IX, n. 4, giugno.

Mounier, Emmanuel

1948, *Lignes de force d'un personalisme italien*, «Esprit», a. XVI, n. 1, janvier.

Oms, Marcel

1958, *Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne*, «Positif», a. VII, n. 28, avril.

Parigi, Stefania (a cura di)

2002, *Carteggio Bazin-Zavattini*, «Bianco & Nero», a. LXIII, n. 1, gennaio-febbraio.

Perego, Vittorio

2004, *La fenomenologia francese tra metafisica e teologia*, Vita e Pensiero, Milano.

Ricoeur, Paul

1998, *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern-Vergessen-Verzeihen*,

Wallstein, Göttingen, trad. it. *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, il Mulino, Bologna 2004.

Rivette, Jacques

1954, *Lettre sur Rossellini*, «Cahiers du cinéma», a. IV, n. 46, avril.

Roger, Philippe

2014, *Une amitié en cinéma: Amédée Ayfre et André Bazin, «1895»*, a. XV, n. 73.

Schelling, Friedrich

1809, *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*, Akademie Verlag GmbH, Berlin 1995, trad. it. *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana e gli oggetti che vi sono connessi*, Guerini e Associati, Milano 1997.

Subini, Tomaso

2013, *La doppia vita di "Francesco giullare di Dio". Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini*, seconda edizione accresciuta, Libraccio, Milano.

GIUSTI, CONVERTITI, SANTI. IL DISCORSO DIVISTICO CATTOLICO AL TEMPO DI PIO XII

Federico Vitella

Il divismo cinematografico è radicalmente incompatibile con la politica culturale della Chiesa cattolica italiana saldamente impostata da Pio XI nell'enciclica *Vigilanti cura* (1936). E tuttavia la stessa pubblicistica cattolica del secondo dopoguerra non sembra poter fare completamente a meno del divismo. La stigmatizzazione del fenomeno non esclude infatti la circolazione di discorsi divistici più o meno sistematici e compiuti su periodici centrali per l'ideologia cattolica come «Famiglia Cristiana», volti in ultima istanza alla promozione di attori, circostanze e comportamenti presentabili dal punto di vista morale, secondo dinamiche che paiono trovare ispirazione nella tradizione degli exempla medievali e della vita dei santi. Il presente intervento intende iniziare a ragionare sulla fenomenologia di quello che può essere definito preliminarmente “discorso divistico cattolico”, nel decennio compreso tra il 1948 e il 1958, ovvero in quel periodo relativamente omogeneo dal punto di vista del magistero ecclesiale che gli storici chiamano la terza fase del pontificato di Pio XII.

The star system of the film industry was radically incompatible with the cultural policies of the Catholic Church introduced by Pius XI in the “Vigilanti Cura” encyclical (1936). Nevertheless, Catholic publications from the second post-war period do not seem able to disconnect completely from stardom. The stigmatization of the phenomenon does not exclude the circulation of broadly systematic discourses on stardom in the most important Catholic periodicals, such as «Famiglia Cristiana». These sought ultimately to promote morally acceptable actors, circumstances and behaviours, following dynamics that took inspiration from the tradition of medieval exempla and the lives of the Saints. This article seeks to provide some initial reflections on the phenomenology of what we might define “Catholic star discourses”, during the decade 1948-1958 – i.e., a relatively homogenous period from the perspective of the ecclesiastical magisterium that historians have called the third phase of Pius XII's pontificate.

Il divismo cinematografico, espresso al suo meglio, nei decenni centrali del Novecento, dal sistema di fabbricazione dei divi (*star-making*)¹ scientemente praticato dall'industria hollywoodiana dell'epoca classica, è radicalmente incompatibile con la politica della Chiesa cattolica romana. La strada della moralizzazione del cinema tracciata da Pio XI nell'enciclica *Vigilanti cura* (1936) passa anche per la bonifica di quel vasto territorio della cultura di massa infe-

¹ Un'ottima introduzione al funzionamento dello *star-system* hollywoodiano, con studi di caso ampiamente documentati su Tyrone Power, Errol Flynn, Deanna Durbin, Jean Arthur, Loretta Young, Irene Dunne, Norma Shearer, Charles Boyer e William Powell, si trova in Basinger, 2007.

stato dalle celebrità dello schermo². Il potenziale divistico dell'attore cinematografico preoccupa i cattolici per almeno tre ragioni. In primo luogo, il divismo dà grande evidenza al comportamento immorale dei personaggi che il divo impersona nei film. In questione è qui il rilievo narrativo della presenza schermica del divo quale interprete di azioni filmiche corrotte. In secondo luogo, il divismo si alimenta della pubblicizzazione a mezzo stampa del comportamento immorale del divo nella sua vita privata. In questione è qui il rilievo informativo della presenza extraschermica del divo quale autore di azioni stigmatizzabili. In terzo luogo, infine, il divismo crea dipendenza, innesca meccanismi imitativi e suscita fenomeni di fanatismo collettivo. In questione è qui l'effetto della presenza schermica ed extraschermica del divo, uomo e artista moralmente non irreprensibile per condotta di vita e scelte professionali, sul pubblico maggiormente esposto al suo fascino.

La gerarchia ecclesiastica non considera lo status divistico (*stardom*) come attributo di personalità eccezionali, ma piuttosto quale prodotto della combinazione tra azione del mezzo cinematografico e promozione della pubblicità, e opera di conseguenza assai pragmaticamente su testi e paratesti in termini di sorveglianza e repressione: da un lato, attraverso il CCC, censura la produzione filmica, veicolo dell'immagine schermica del divo; dall'altro, attraverso il Segretariato centrale per la Moralità, vigila sulla stampa periodica, veicolo dell'immagine extraschermica del divo. L'istituto della Promessa cinematografica – tentativo estremo di vincolare con un giuramento formale i più giovani spettatori cattolici alla visione esclusiva del "buon cinema" – appare in questo senso immediatamente funzionale a depotenziare il *fandom* quale supposta relazione patologica spettatore-schermo³.

Il rapporto tra Vaticano e divismo non è tuttavia riducibile alla *pars destruens* appena schizzata. La Chiesa cattolica non lavora solo all'arginamento di quel culto idolatrico e sacrilego, pericolosamente vicino per fenomenologia e bisogni profondi alle stesse pratiche di venerazione promosse dalla dottrina cristiana, che monsignor Luigi Civardi, direttore della rivista di ACI «L'assistente ecclesiastico», battezza efficacemente «febbre tifoidea»⁴. La sistematica stigmatizzazione del fenomeno da parte delle alte sfere della gerarchia almeno fino all'enciclica *Miranda prorsus* (1957) non esclude infatti la circolazione di discorsi divistici più o meno sofisticati su periodici centrali per l'apostolato cattolico, come quelli della Pia Società S. Paolo di don Giacomo Alberione «Famiglia Cristiana», «Orizzonti» e «Così», volti in ultima istanza alla promozione di attori, circostanze e comportamenti presentabili dal punto di vista morale, secondo dinamiche che

² La *Vigilanti cura* di Pio XI, primo importante documento ufficiale di un papa interamente dedicato al cinema, si può ora leggere in Viganò, 2002: 51-63. Per una trattazione degli "effetti" di lungo periodo dell'enciclica, cfr. De Berti, 2006.

³ Evidenze si trovano per esempio in Buzzonetti, 1950; secondo l'autore la questione del «tifo [...] per il cinema, le sue avventure e i suoi divi» è infatti tipicamente giovanile, trovando spiegazione, innanzitutto, «nella struttura psicofisica del ragazzo». Per la Promessa cinematografica, cfr., più generalmente, Pellegrino, 1943.

⁴ Cfr. Civardi, 1946: 123. Carl Vincent (1954) dà addirittura conto del fatto che a Darlington «alcuni giovani avrebbero iniziato una forma di culto pubblico a Santa Ava Gardner e a Santa Marilyn Monroe, esattamente come i fedeli sogliono fare per la Madonna e il Signore». Per la problematizzazione dell'uso dell'analogia religiosa nella ricerca sul pubblico dei media, cfr. invece Maigrait, 2002.

paiono trovare ispirazione nella letteratura agiografica. E non parlo di «discorso divistico» in senso lato, ma proprio nell'accezione specificatamente teorizzata da Richard deCordova in un contributo seminale degli *star studies* degli anni Novanta⁵. Le informazioni sulla vita privata di un numero significativo di attori cinematografici cattolici, messe deliberatamente in circolo dalla pubblicistica differentemente riconducibile alla Chiesa romana a partire almeno dal secondo dopoguerra, partecipano esse stesse, a pieno titolo, proprio per la loro natura invasiva, alla fondazione, costruzione o ristrutturazione di altrettante «immagini divistiche»⁶. Il presente intervento intende allora iniziare a ragionare su quello che, per differenziarlo tanto dal *discorso divistico consumistico* dell'industria cinematografica da un lato, quanto dal *discorso divistico scandalistico* della stampa indipendente dall'altro, può essere definito preliminarmente *discorso divistico cattolico*. Il periodo che ho preso in esame coincide con il decennio relativamente omogeneo dal punto di vista del magistero ecclesiale che, a partire da Pietro Scoppola, gli storici indicano come la terza fase del pontificato di Pio XII (1949-1959)⁷. Quanto alle fonti, mi sono concentrato esclusivamente su «Famiglia Cristiana» per il carattere, diciamo così, laboratoriale, che la rivista di punta dei paolini assume nella sperimentazione di formule discorsive destinate a diventare canoniche a partire dai primi anni Sessanta⁸.

Il discorso divistico cattolico rintracciabile sulle pagine di «Famiglia Cristiana» tra il 1949 e il 1959, inteso qui quale prototipo di moderna pastorale incentrata sul valore salvifico della *testimonianza*, produce a mio parere una sorta di agiografia laica articolata lungo tre differenti assi simbolici: quello del divismo dei giusti; quello del divismo dei convertiti; quello del divismo dei santi.

I. IL DIVISMO DEI GIUSTI

Nei materiali divistici pubblicati con una certa continuità da «Famiglia Cristiana» a partire almeno dal 1950 è possibile isolare una prima serie di discorsi accomunati dall'attenzione rivolta specificatamente agli aspetti più personali della sfera etica di attrici e attori cattolici. Ho chiamato questa prima declinazione del discorso divistico cattolico *divismo dei giusti* per sottolineare come la

⁵ Si tratta di *Picture Personalities. The Emergence of The Star System in America* (deCordova, 1991). Il discorso divistico (*star discourse*) si distinguerebbe da altri discorsi sull'attore per l'esclusiva focalizzazione sulla vita privata. L'etichetta interpretativa, funzionale a problematizzare e storicizzare la nascita del divismo negli Stati Uniti, si presta a mio avviso a essere impiegata altrimenti.

⁶ L'«immagine divistica» di un divo, costruita a partire da un determinato «tipo sociale» e visibile in un'ampia gamma di testi medial, viene plasmata dalla combinazione strutturata di promozione, pubblicità, film, critica e commenti. Cfr. Dyer, 1979: 78-104.

⁷ È il tema Chiesa-modernizzazione che spinge Scoppola a identificare nel pontificato di Pio XII una terza fase, «che riguarda appunto il periodo dello sviluppo». Cfr. Scoppola, 1986: 3-4. Per la modernizzazione della pastorale nel tardo pontificato di Pio XII, cfr. invece l'ottimo Calì, 2008.

⁸ «Famiglia Cristiana» nasce nel 1931 ma è solo con il secondo dopoguerra che, smarcandosi dalle pubblicazioni diocesane per scelte tipografiche, linea editoriale e ambizioni culturali, raggiunge progressivamente tirature talmente importanti da risultare dalla metà degli anni Cinquanta non solo la più diffusa rivista cattolica italiana ma anche il più serio competitor dei rotocalchi generalisti. Per il contesto editoriale, è ancora molto utile Ajello, 1976.

selezione degli attori e la costruzione dei racconti producano invariabilmente campioni di rettitudine, intendendo qui per rettitudine l'adesione ai principi e alle norme della dottrina sociale della chiesa così come stabiliti dalla seconda parte del catechismo di Pio X («Comandamenti di Dio - Precetti della Chiesa - Virtù ossia morale cristiana»)⁹. Gli strumenti editoriali di cui si serve il divismo dei giusti sono i più vari, dalla fotografia alla breve notizia di una rubrica informativa, dalla testimonianza personale all'intervista, ma uno sguardo diacronico mette in luce come la sperimentazione di formule discorsive diverse si stabilizzi verso la metà degli anni Cinquanta nel reportage con apparato iconografico originale. Notizie, immagini, memorie e racconti improntati alla vita in Cristo integrano e rilanciano nel loro insieme quella sorta di piccola enciclopedia della vita moderna che, come ha ben spiegato Mario Marazziti, «Famiglia Cristiana» elabora numero dopo numero con sempre maggiore consapevolezza¹⁰. Al pari delle consulenze mediche e legali, delle rubriche di cucito, dei consigli di bellezza o dei principi di galateo, il divismo dei giusti sembra infatti funzionale all'attualizzazione dei modelli di ruolo tradizionali. Ciò che importa non è tanto la carriera di questo o quell'attore quanto la messa in mostra di una condotta di vita esemplare ed esemplabile avvalorata dalla celebrità.

Gli attori promossi dalla rivista nel periodo esaminato sono i più diversi per nazionalità, anagrafe e statuto divistico: da Jeanne Crain¹¹ a Giulietta Masina¹², da Ann Blyth¹³ (*fig. 1*) a Milly Vitale¹⁴. Nel corso del tempo emergono con forza però alcuni trend che rimandano a una chiara strategia pastorale. La preferenza sempre più netta accordata agli attori italiani rispetto a quelli stranieri, alle attrici rispetto agli attori e ai comportamenti etici rispetto a quelli sociali producono una decisa omogeneizzazione dei profili divistici. Quattro sono gli elementi ricorrenti che proverei a schematizzare sulla scorta di quanto fatto altrove da David J. Boorstin¹⁵. Il primo lo chiamerei "professione di fede". Gli attori riconducibili a questa categoria risultano essere invariabilmente cattolici praticanti, quando non devoti a questo o a quel santo, e il lettore può spesso godere della descrizione di pratiche culturali e aneddoti personali. Il secondo elemento può essere definito "professione di umiltà". Fama e successo non hanno valore alcuno per i giusti, che tutt'al più godono del seguito popolare quale pubblico riscontro della propria salda etica del lavoro. Il terzo elemento è qualificabile come "professione di domesticità". Il lavoro dell'attore è un mestiere come un altro per i giusti che, una volta sul set, bramano solo di tornare

⁹ Cfr. Pio X, 1913. Il catechismo di Pio X, considerato oggi come uno dei simboli della Chiesa preconciliare, cadde generalmente in disuso solo dopo il Concilio Vaticano II.

¹⁰ «Famiglia Cristiana» compirebbe così anche un'opera «di larga diffusione culturale e di modernizzazione delle masse, contribuendo alla diffusione di una koinè di usi e modi della convivenza civile più omogenei tra città e campagna, tra ambiente operaio e piccoli ceti medi» (Marazziti, 1984: 315).

¹¹ Cfr. Barra, 1955.

¹² Cfr. Mari, 1957a.

¹³ Cfr. Blyth, 1958.

¹⁴ Cfr. Mari, 1957b.

¹⁵ Boorstin (1952) ha individuato quattro elementi ricorrenti nelle biografie delle *star* hollywoodiane: normalità, talento, fortuna e professionalità. Per uno studio recente, ricco di indicazioni operative e di notazioni metodologiche, sulle forme di autorappresentazione, autocritica e autoriflessione dell'industria cinematografica, cfr. Caldwell, 2008.

Fig. 1 – Il matrimonio cattolico di Ann Blyth. Fotografia pubblicata in Ann Blyth, "Come parlare ad un bambino", «Famiglia Cristiana», a. XXVIII, n. 8, 23 febbraio 1958, pp. 8-9.



Ann Blyth stringe la mano al cardinale McIntire, subito dopo lo sposalizio, avvenuto il 27 giugno 1953 nella chiesa di S. Carlo ad Hollywood.

tra le mura di casa, chi per rassettare la dimora, chi per leggere romanzi d'avventura, chi per confezionare bambole. Il quarto e ultimo elemento, forse il più importante, lo chiamerei «professione di affetto». I giusti sono tali soprattutto per la loro stretta interpretazione dei ruoli familiari tradizionali sanciti dai sacramenti e normati dai comandamenti. Il racconto dei giusti, sempre diverso nella singolare declinazione e combinazione dei quattro elementi principali, è però sempre uguale a se stesso nell'antidivistico rifiuto di quei modelli di celebrità dominanti all'insegna della triade bellezza-lusso-erotismo che Stephen Gundle e Réka Buckley discutono efficacemente in termini di *glamour*¹⁶.

¹⁶ Gundle (2002) e Buckley (2008) prestano particolare attenzione al cinema italiano dell'immediato dopoguerra, interrogandosi circa l'opportunità di applicare fuori contesto un'etichetta interpretativa assai produttiva innanzitutto per lo *stardom* hollywoodiano. Più in generale, per la nozione di *glamour*, cfr. invece il fondativo Castelli, Gundle, 2006.

Particolarmente rappresentativo mi pare il ritratto dell'ottobre 1957 intitolato inequivocabilmente *Rossana Podestà è una sposa e una madre felice*¹⁷. All'inizio dell'articolo l'attrice ci viene presentata quale timida ospite di un modesto appartamento del centro storico di Roma, in procinto di trasferirsi in una più piacevole dimora di campagna da inaugurarsi solennemente il giorno di Natale. Poi si indugia sulle preziose doti di casalinga della donna, che non ha servitù e svolge di buon grado tutte le mansioni domestiche in prima persona, amando particolarmente stirare e lavorare a maglia indumenti per il resto della famiglia. Segue la fiera stigmatizzazione della vita mondana, perché Rossana, che non esce quasi mai di casa, non intende sacrificare la sua felicità a ricevimenti brillanti, serate di gala, mostre, festival e altre vacue ritualità cinematografiche. L'immagine dell'irruzione in salotto del piccolo Stefano a bordo di una macchinina a pedali apre il discorso edificante sulla maternità: Rossana non augura al primogenito la vita dell'attore e sogna di farne piuttosto un ingegnere meccanico; non prima però di avergli dato almeno altri due fratellini. Non manca uno stringato profilo biofilmografico più o meno tradizionale, in cui si accenna ai natali libici, al trasferimento a Roma durante la guerra, agli studi classici interrotti e rimpianti, al recente successo internazionale, ma è la celebrazione delle nozze vecchio stile con il regista Marco Vicario ciò che interessa maggiormente all'articolista. Si tratta di un'unione all'antica che, arrangiata dallo sposo direttamente con il suocero, dopo le iniziali difficoltà del caso, giunta all'importante traguardo del primo lustro di matrimonio, sta finalmente dando a Rossana la più piena felicità. Alle tre ampie fotografie di corredo spetta il compito strategico di fissare i punti nevralgici dell'articolo: nella prima la diva sfoglia una copia di «Famiglia Cristiana»; nella seconda stira un abito del marito; nella terza prova un golf al figlio Stefano.

II. IL DIVISMO DEI CONVERTITI

Tra i materiali divistici apparsi su «Famiglia Cristiana» nel periodo esaminato è possibile isolare un'altra serie di discorsi accomunati dall'attenzione rivolta specificatamente all'esplorazione della sfera religiosa di attrici e attori cattolici. Ho chiamato questa seconda declinazione del discorso divistico cattolico *divismo dei convertiti* per sottolineare come la maggior parte degli articoli a dominante religiosa raccontino episodi di conversione, intendendo qui per conversione un qualsiasi movimento di adesione al magistero della Chiesa cattolica romana a partire da uno stato differentemente qualificabile come peccaminoso per gli standard morali dell'istituzione. La promozione del divismo dei convertiti si avvale dei più diversi strumenti editoriali, dalla breve comunicazione alla fotostoria, dalla testimonianza in prima persona al commento, ma una larga prevalenza viene senza dubbio accordata all'ampio articolo di cronaca. Come tutta l'informazione generalmente riconducibile all'azione diretta e indiretta del Vaticano, per evidenti ragioni strategiche la "notizia di conversione" ha su «Famiglia Cristiana» il trattamento delle grandi occasioni. Al pari delle ricorrenti segnalazioni di edifici consacrati, eventi inaugurati, popoli e nazioni benedetti, è infatti chia-

¹⁷ Cfr. Alberti, 1957.

Fig. 2 – Beppe del Colle,
 “Gary Cooper si è
 fatto cattolico”,
 «Famiglia Cristiana», a. XXIX,
 n. 20, 17 maggio 1959,
 pp. 16-17.

L'ATTORE americano Gary Cooper si è fatto cattolico. L'abitudine protestante episcopaliana di cui faceva parte, e la professione di fede cattolica sono avvenute il 23 aprile nella chiesa parrocchiale di Beverly Hills, dove l'attore abita assieme alla moglie, Rocky Balfe e alla figlia Maria. Le notizie d'agenzia, raccolte e diramate in Italia da uno speciale ufficio del Vaticano, che fa capo a Mons. Martin O'Connor, massima autorità della Chiesa nel campo del cinema, hanno riferito che Gary Cooper non aveva manifestato in pubblico, prima di questo giorno, la sua intenzione di abbracciare la fede cattolica.

Benché la moglie e la figlia fossero da molto tempo cattoliche, e lo stesso attore fosse stato due volte in visita da Pio XII, ricavandone in entrambe le occasioni una grande impressione («E' un uomo straordinario», aveva detto Pio XII uscendo il 24 giugno del 1953 da un'udienza generale nell'aula delle Benedizioni, dove il Papa gli aveva fatto l'onore di intrattenersi con lui per qualche minuto), e benché inoltre amasse molto l'Italia e Roma in particolare, si pensava che la rigida educazione

gnifica aver conservato anche in un mondo così attaccato ai valori materiali della vita come quello del cinema, una freschezza morale, un'attenzione per i problemi dello spirito, una vitalità giovanile che spiegano molte cose: anche il successo di un attore che girò il primo film, sia pure come controgura in una parte pericolosa di cow-boy, 34 anni fa.

Il 1925 segnò il suo esordio sugli schermi. Da allora Gary Cooper ha interpretato decine e decine di pellicole, quasi sempre in parti avventurose, rischiose, di sicuro richiamo per pubblici di ogni età e di ogni tipo; ma non sono mancati ruoli più impegnativi delle ormai risapute figure di uomini del west sempre pronti a maneggiare la pistola. Così nel film di costume sociale «Arriva John Doe», in quello di carattere religioso «L'uomo senza fucile», in quello di satira contro la società «E' arrivata la felicità» e, infine, ne «La legge del Signore», il film religioso che sembra gli abbia dato la spinta definitiva verso il cattolicesimo.

Il segreto di questa longevità nel successo? Una fondamentale bontà di carattere, che lo ha fatto scegliere sempre per parti di uomo onesto, an-

Gary Cooper ritratto durante una sosta a Venezia nel suo ultimo viaggio compiuto in Italia.

GARY COOPER SI E' FATTO CATTOLICO

Il notissimo
 attore americano si è convertito al cattolicesimo qualche giorno fa, quasi in sordina

che se rude; una istintiva ed immediata simpatia umana, un senso tutto americano della solidarietà con i poveri, i deboli e gli indifesi. La sua vita privata è sempre stata immune dagli scandali ed anche soltanto dalla generica fama di corruzione che circonda i personaggi del cinema; e la sua conversazione lo indica come uno dei pochi, in questo mondo tanto incline alla pubblicità in ogni occasione e con ogni pretesto, così facile a creare divi e a buttarli nella spazzatura, esemplarmente modesti e sinceri. Parla a voce bassa, preferisce pensare a lungo prima di dire qualche cosa, ha spesso il sorriso sulle labbra, quel sorriso simpatico che sembra usciregli dagli occhi.

Che sia diventato ora cattolico non può dunque stupire nessuno. Mancava a questo leggendario eroe del film «western» quest'ultimo approdo ed ecco l'ha toccato.

BEPPE DEL COLLE

L'intera famiglia Cooper ritratta a Venezia.

Nessuno se n'era accorto

Così nessuno si era accorto che Gary Cooper frequentava da due mesi un sacerdote cattolico di Beverly Hills, padre Peyton; e che da questi colloqui usciva sempre visibilmente commosso.

Il difficile cammino verso la vera fede doveva costare molta fatica a quest'uomo di cinquantanove anni, ricco, fortunato, ancora validamente sulla breccia in un mestiere così duro e così difficile come quello dell'attore cinematografico, in cui è arduo conservare per molto tempo i favori del pubblico, che sono in definitiva le uniche ragioni del successo o del declino; ma si può comprendere meglio questa prodigiosa «durata» di Gary Cooper se si riflette all'importanza dell'atto spirituale che ha compiuto. Abbandonare una religione per un'altra, all'età in cui l'ha fatto Gary Cooper, si-

ramente funzionale all'attestazione della rilevanza sociale della chiesa di Roma. Lo status divistico di attrici e attori conta allora qui più che altrove, perché il valore del messaggio di rassicurazione e incoraggiamento destinato al cattolico militante è in una certa misura proporzionale alla celebrità del convertito di turno.

Per quanto non manchino i convertiti italiani di una certa notorietà, come i campioni del cinema popolare Carlo Campanini, Totò e Macario¹⁸, la maggior parte delle conversioni di cui parla «Famiglia Cristiana» giunge dall'estero e segnatamente da quella Hollywood-Babilonia abitualmente biasimata come sicura anticamera dell'inferno. Indipendentemente dalla tipologia di conversione, sia essa quella ordinaria di un peccatore redento come Lillian Roth¹⁹, quella assai più significativa di un protestante passato al cattolicesimo come Gary Cooper²⁰ (fig. 2) o quella clamorosa di un laico che ha preso i voti come June Haver²¹, il

¹⁸ Cfr. Bedeschi, 1950.

¹⁹ Cfr. Barra, 1956.

²⁰ Cfr. Del Colle, 1959.

²¹ Cfr. Arbos, 1953.

discorso divistico appare fortemente strutturato. Il modello dominante, chiaramente esemplato sulla tradizione apologetica dei convertiti illustri (rinverdito nel secondo dopoguerra da opere come *I grandi convertiti*²², *Ritorni: incontri con i convertiti della Madonna*²³, *Tutte le vie conducono a Roma: confessioni di trecento convertiti*²⁴), prevede invariabilmente la miscela di tre elementi. Il primo è il racconto della vita immorale di un tempo. Gli attori e le attrici ascrivibili a questa categoria sono stati tutti materialisti convinti, libertini impenitenti, forti alcolisti, quando non piccoli delinquenti dediti a questo o a quel raggirio, e al lettore non vengono risparmiati dettagli di sorta. Poi c'è la ricca aneddotica sulla conversione. La grazia si manifesta secondo i *topoi* classici della letteratura specifica, dunque a seguito di un trauma personale, di un evento prodigioso, per imitazione di terzi o dopo l'intercessione di un sacerdote, ma assai significativamente, con la conversione di Alec Guinness, compare anche un *topos* originale e, diciamo così, specifico: quello dell'interpretazione di un religioso in una pellicola cinematografica²⁵. Infine, largo spazio viene dato alla descrizione della vita nuova. I convertiti trovano finalmente requie nella famiglia, nella Chiesa, nella beneficenza e spesso sono dediti perfino all'evangelizzazione del prossimo quale forma di espiazione dei peccati commessi in passato. Ma il divismo dei convertiti è tanto più efficace quanto maggiore è il contrasto tra vita immorale e vita morale, ragion per cui sono spesso qui dominanti i toni e i modi dello *star scandal* studiati esemplarmente da James Lull e Stephen Hinerman²⁶. Un buon esempio di notizia di conversione può essere il lungo articolo del maggio 1955 intitolato programmaticamente *Il figliol prodigo si addice all'attore Rory Calhoun*²⁷. L'attacco è a effetto, dal momento che Calhoun ha appena finito di recitare nell'adattamento della parabola *The Prodigal (Il figliol prodigo, 1955)*, firmato da Richard Thorpe, seppur non nella parte del protagonista ma in quella di un «vizioso pagano». A differenza dell'adultero Edmund Purdom, redento nel film ma corrotto nella realtà, Calhoun avrebbe attraversato proprio tutte le fasi raccontate nel Vangelo secondo Luca: è stato un ragazzo felice in una famiglia onesta; ha fatto il delinquente in gioventù; infine, da adulto è diventato un ardente cattolico. Il resto del pezzo presenta didascalicamente le tre parti canoniche di cui ho detto sopra, scandite peraltro da altrettanti paragrafi titolati. Il primo – «un prodigo vero» – racconta con informazioni di prima mano tutta la verità sulle nefandezze di un tempo: la vita randagia nella campagna californiana; il ruolo di capo di una gang di teppistelli; le entrate e le uscite

²² Cfr. Giordani, 1945.

²³ Cfr. Calvillo, 1946.

²⁴ Cfr. Torcoletti, 1956.

²⁵ Si tratta di padre Brown, il sacerdote-poliziotto uscito dalla penna di Gilbert Keith Chesterton, che Guinness ha interpretato felicemente in *Father Brown (Uno strano detective, padre Brown, 1954)* di Robert Hamer. Curiosamente, nel film il religioso non solo recupera la refurtiva che un notissimo ladro internazionale gli aveva trafugato ma riesce pure a redimerlo e convertirlo a sua volta. Cfr. Milanese, 1956.

²⁶ Lo *star scandal*, variante specifica di *media scandal*, «erupts when the mass media reveal an instance of how the desires of famous people overrule social expectations, norms, and practices. [...] Stars are in a paradoxical position. They may be given more moral leeway in expectations about their social behavior, but at the same time they endure closer scrutiny than other people» (Lull, Hinerman, 1997: 3).

²⁷ Cfr. Chini, 1955.

dal riformatorio; l'incriminazione per furto d'auto; la reclusione in una prigione vera. Il secondo – «decisione severa» – getta luce sulla pastorale dolce e paziente del prelado che lo ha spinto a ravvedersi. Si tratta di un pio quanto tenace monsignore di Oklahoma City che non lo ha mai abbandonato, nemmeno negli anni più bui. Il terzo – «incontro con la sua donna» – ne celebra la felice esistenza da credente: il matrimonio con l'amata Lita Baron; l'adozione di due bambini; il lavoro di fatica nel ranch di famiglia; la fondazione di una casa di riforma per ragazzi problematici. Degne di nota anche le tre fotografie di corredo, ritratti ordinari dell'attore nell'intimità della propria abitazione, da solo o con la moglie.

III. IL DIVISMO DEI SANTI

Tra i materiali divistici diffusi da «Famiglia Cristiana» nel tardo pontificato di Pio XII è possibile infine isolare tutti quei discorsi dedicati alla pubblicizzazione della vita integerrima di attori e attrici cattolici che hanno lavorato in film religiosi, recitando parti degne di nota per la cultura cristiana. Ho chiamato questa terza declinazione del discorso divistico cattolico *divismo dei santi* per sottolineare come questa tipologia di articoli tenda a chiudere la forbice attore-personaggio, a far aderire l'immagine divistica alle peripezie filmiche, schizzando dei ritratti di eccezionale virtù e devozione. La promozione del divismo dei santi si serve dei più svariati tagli editoriali, ma sono senza dubbio l'intervista originale e la testimonianza diretta a farla da padrone, spesso amplificate nel loro impatto potenziale sul lettore dal contestuale richiamo in copertina di un'immagine spettacolare. Nati storicamente con evidenti intenti promozionali all'interno dello spazio dedicato alla recensione del film religioso, questi discorsi tendono via via a emanciparsi e autonomizzarsi, finendo spesso per dialogare proficuamente anche con le pagine di «Famiglia Cristiana» deputate alla predicazione in senso stretto. Il divismo dei santi appare infatti retrospettivamente funzionale soprattutto a prolungare e modernizzare quel discorso agiografico propriamente inteso che i paolini considerano organico alla loro pubblicazione²⁸. Questi profili divistici rilanciano il culto di specifici santi per interposta persona, fornendo ai fedeli delle reincarnazioni seducenti che umanizzano e attualizzano altrettanti messaggi salvifici.

La maggior parte degli attori e delle attrici riconducibili a questa categoria non ha uno statuto divistico in essere, trattandosi di professionisti alle prime armi come la Ines Orsini/Maria Goretti²⁹ di *Cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina, quando non all'esordio assoluto sugli schermi come la Madonna in *Ben-Hur* (1959) di William Wyler, José Greci³⁰ (fig. 3). Il discorso divistico cattolico si configura qui, dunque, non tanto come riscrittura/ristrutturazione di un'imma-

²⁸ Si tratta di fare di necessità virtù, perché ormai, come dice lo stesso Alberione, fondatore della Pia Società S. Paolo, proprietaria e animatrice del settimanale, «il sacerdote predica a un piccolo sparuto gregge, con chiese quasi vuote in molte regioni» (Alberione, 1964: 29).

²⁹ Caso interessantissimo quello di Ines Orsini, per la quale non esiterei a utilizzare l'etichetta "immagine divistica" in senso stretto. «Famiglia Cristiana» segue l'attrice nel tempo, le dedica copertine e interviste, pubblica lettere di spettatori e addirittura "gioca" con la *fan culture* dei suoi lettori predisponendo una voce dedicata nel cruciverba di prammatica.

Cfr., almeno, il seminale Franchi, 1950.

³⁰ Cfr. Prospero, 1958.

Fig. 3 – Plutarco,
 “La Madonna di Ben Hur”,
 «Famiglia Cristiana»,
 a. XXVIII, n. 45,
 9 novembre 1958, p. 8.



JOSEFINA GRECO è la Madonna in Ben-Hur, il “supercolosso” dei film americani che è attualmente in lavorazione a Roma. La sua parte non è molto lunga, ma evidentemente assai impegnativa.

Quando parlarono al regista americano William Wyler di Josefina Greco e gli dissero che frequentava l'Accademia di Arte Drammatica, rispose brusco che non gli interessava niente di avere un'attrice per quella parte. Dopo aver esaminato centinaia di provini, gli parve però di aver trovato quanto faceva al caso suo proprio in Josefina Greco. Chiamò la madre e le disse che gli piacevano soprattutto gli occhi:

— Ho scelto sua figlia specialmente perché ha lo sguardo pulito.

Qualcosa del genere le aveva detto diversi anni fa una persona che non aveva niente a che fare col mondo dello spettacolo. Josefina aveva fatto la prima Comunione, ed era svenuta per il susseguirsi delle emozioni quando arrivò al punto di recitare una poesia davanti al Vescovo. Questi aveva detto allora alla madre:

— Sua figlia ha gli occhi di un angelo.

Josefina Greco è nata a Ferrara 18 anni fa, e dopo la guerra si è trasferita a Roma con la famiglia. Ha frequentato il secondo anno di Accademia di Arte Drammatica, e intende conseguire il suo diploma nel prossimo anno scolastico.

Entusiasta per il suo lavoro, sogna di poter fare qualcosa di serio.

In casa conduce un ritmo di vita modesto, nel quale l'occupazione essenziale è lo studio.

Se è tanto piena di ideali, soprattutto ora che le piovono tante proposte, è rimasta ancora un po' bambina. La sera continuerebbe ancora a portarsi a letto l'orsucchiotto di stoffa, se la madre non glielo impedisse.

Non vuole compromessi con la vita, ed è seguita in tutte le manifestazioni dalla presenza assidua della madre. Perfino quando va a vedere un film, non esce senza la sorella e la madre. Questa talora è occupata, e vorrebbe mandare le due figliole da sole: ma invariabilmente si sente rispondere:

— Se non ci sei tu, il film non ci piace.

La madre d'altronde non nasconde la sua soddisfazione perché Josefina nel suo primo lavoro sia addirittura la Madonna.

— Mi pare, ci dice, che l'inizio sia avvenuto sotto un buon auspicio. Avrà sempre bisogno che qualcuno la protegga nella vita.

Plutarco

LA MADONNA DI BEN-HUR

gine divistica più o meno fulgente quanto come una vera e propria operazione di *star-making*. Gli articolisti costruiscono dei profili fortemente aderenti ai personaggi rappresentati lavorando in modo particolare sull'eccezionalità dell'interpretazione religiosa, tema assai caro a Pio XII³¹. Anche qui emergono delle costanti. In primo luogo, ricorrente è quello che chiamerei *topos della predestinazione*. I santi sono stati scelti da registi e produttori tra innumere-

³¹Cfr. almeno il *Discorso del 26 agosto 1945 su l'essenza, la missione e i pericoli dell'arte drammatica* (Pio XII, 1955: 157). Ma già Civardi (1937: 40) auspicava addirittura un'opera di formazione e di assistenza religiosa e morale per gli attori, perché «difficilmente si può, in maniera genuina ed efficace, interpretare la virtù cristiana, se questa non è praticata». Cinema e teatro sarebbero diversi dunque dalle altre arti esigendo «per essere cristianamente educativi, un'anima cristiana non solo negli autori, ma anche negli attori» (Civardi, 1937: 41).

voli aspiranti, in circostanze eccezionali, oppure alla luce di un tratto fisico o esistenziale ritenuto condiviso con il santo storico. In secondo luogo, troviamo quello che chiamerei *topos della devozione*. I santi preparano la loro parte non solo approfondendo il copione con lo studio di materiali agiografici ma avviando un vero e proprio cammino spirituale fondato su preghiere, pellegrinaggi, consulenze. In terzo luogo, abbiamo quello che chiamerei *topos dell'immedesimazione*. La recitazione della parte assegnata è sempre per i santi un'esperienza fortemente emotiva, che li chiama in causa come uomini e donne ancor prima che attori. Infine, viene il *topos della militanza*. L'esperienza del film segna una soluzione di continuità nella vita privata dei santi che si adoperano tutti in beneficenza, volontariato o evangelizzazione. Corredo iconografico, didascalie e titolazioni fanno il resto, giocando sempre piuttosto efficacemente sulla cancellazione della mediazione attoriale a fini più o meno scopertamente devozionali.

Particolarmente rappresentativo mi sembra il ritratto di Nora Visconti intitolato *Io, Caterina*³². La giovane attrice romana viene intervistata nel luglio 1956 in quanto protagonista dell'omonimo biopic di Oreste Paolella su Caterina da Siena. L'articolista non dà conto della breve carriera di Nora Visconti e preferisce attaccare con un aneddoto sulla sua proverbiale timidezza. Poi si procede come da copione esposto sopra. La parte le viene assegnata grazie all'interessamento di un valente cultore di studi cateriniani quando la produzione del film era a rischio per il fallimento clamoroso di tutte le sedute di casting: il regista cercava un volto che esprimesse proprio il carattere e la figura della santa e non era minimamente disposto a transigere. Nora si documenta sulla vita e sulle opere di Caterina da Siena già per il provino e, ottenuto l'incarico, si dedica allo studio con interesse e sgomento, coadiuvata da uno specialista che le fa anche da guida spirituale. L'approfondimento della parte corre infatti parallelo all'introspezione, tanto che l'articolista rivela la clamorosa intenzione dell'attrice di ritirarsi appena possibile in convento per almeno un mese ininterrotto. La recitazione della vita della santa non è un incarico come un altro ma un lavoro massacrante, che la turba profondamente nel corpo e nello spirito. Non a caso dall'inizio delle riprese Nora è fortemente dimagrita, suscitando le fondate preoccupazioni di amici e parenti. C'è anche posto per un suo lungo e personale ritratto agiografico della patrona d'Italia, di cui ammira soprattutto la dolcezza materna con cui parla ai peccatori e l'intrepido coraggio con cui tiene testa ai potenti. E l'articolo si chiude con un'invocazione in piena regola affinché Caterina protegga Nora e la illumini per il resto della lavorazione, perdonandole l'approssimativa interpretazione delle sue gesta inimitabili. Una menzione speciale merita il corredo iconografico, in cui spicca un primo piano autografato dell'attrice, vestita del caratteristico saio bianco e nero delle mantellate, che applica chiaramente iconografia e protocolli formali della fotografia divistica³³.

³² Cfr. Moresco, 1956.

³³ L'iconografia specifica si diffonde in Italia tra anni Trenta e anni Cinquanta per il tramite della cartolina illustrata di editori specializzati come Ballerini & Fratini, Rotalfoto, Rotalcolor, ecc. Quanto alla fotografia autografata, le rubriche di posta dei lettori delle più importanti *fanmagazine* italiane del secondo dopoguerra documentano il pieno funzionamento sia del "canale" hollywoodiano sia di quello nazionale. Per il caso «Hollywood» dell'editore Vitagliano, certamente la rivista popolare più importante dell'epoca, cfr. Vitella, 2015.

CONCLUSIONI

L'ampia apertura di credito concessa al cinema e agli altri mezzi di comunicazione di massa dall'ultimo Pio XII, nel quadro di un più generale e deciso aggiornamento delle strategie pastorali, produce un cambiamento sensibile del rapporto tra Chiesa e divismo. Con ogni evidenza, la ferma stigmatizzazione del fenomeno impostata ai tempi della *Vigilanti cura* non esclude più, a partire almeno dai primi anni Cinquanta, l'appropriazione strategica da parte della propaganda cattolica di forme e modi di comunicazione descrivibili come divistici. Lo studio della rivista «Famiglia Cristiana» mostra bene la gestazione progressiva e consapevole di un vero e proprio discorso divistico cattolico, ovvero di una strategia di promozione relativamente sofisticata di attrici e attori cattolici, fortemente omogenea nella pubblicizzazione sistematica di comportamenti differentemente qualificabili come virtuosi.

Concorrenziale e alternativo tanto al discorso divistico scandalistico della stampa generalista, quanto al discorso divistico consumistico dell'industria cinematografica, il discorso divistico cattolico sembra avere almeno tre razionalità. In primo luogo, fornire dei modelli di comportamento improntati alla morale cristiana: è quello che ho chiamato divismo dei giusti. In secondo luogo, mostrare la rilevanza sociale della Chiesa cattolica: è quello che ho chiamato divismo dei convertiti. In terzo luogo, rinnovare la letteratura agiografica tradizionale: è quello che ho chiamato divismo dei santi. Il divismo di giusti, convertiti e santi, fondato rispettivamente sulla celebrità quale modello di vita (giusti), sulla celebrità quale rappresentante del movimento cattolico (convertiti), sulla celebrità quale intermediario del sacro (santi), pare retrospettivamente avere tutte le carte in regola per sfidare sul suo stesso terreno il divismo strutturato dell'industria cinematografica. L'operazione non è certamente priva di rischi. E la stessa posta dei lettori del settimanale registra almeno una vistosa messa in discussione della veridicità dei materiali pubblicati. D'altra parte, la ricorsività delle strategie di comunicazione, la riproposizione di alcuni divi rispetto ad altri e finanche alcuni espliciti riferimenti al loro gradimento lasciano intravedere non solo una domanda specifica, ma anche l'esistenza di qualcosa che non esiterei a definire *fandom* cattolico.

Tavola delle sigle

ACI: Azione Cattolica Italiana
CCC: Centro Cattolico Cinematografico

Riferimenti bibliografici

Alberione, Giacomo

1964, *Gli strumenti di comunicazione sociale nel pensiero del Primo Maestro*, Figlie di S. Paolo, Roma.

Alberti, Mario

1957, *Rossana Podestà è una sposa e una madre felice*, «Famiglia Cristiana», a. XXVII, n. 41, 13 ottobre.

Arbos, Mario

1953, *Una stella di Hollywood ha vestito l'umile saio*, «Famiglia Cristiana», a. XXIII, n. 40, 11 ottobre.

Ajello, Nello

1976, *Il settimanale di attualità*, in Valerio Castronovo, Nicola Tranfaglia (a cura di), *La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Bari/Roma 1976.

Barra, Giovanni

1955, *Un'attrice di Hollywood madre esemplare d'America*, «Famiglia Cristiana», a. XXV, n. 10, 6 marzo.

1956, *Verso la casa della luce e della fede*, «Famiglia Cristiana», a. XXVI, n. 42, 14 ottobre.

Basinger, Jeanine

2007, *The Star Machine*, Alfred Knopf, New York.

Bedeschi, Lorenzo

1950, *Campanini parla di Padre Pio. Macario e Totò andranno a trovarlo*, «Famiglia Cristiana», a. XXX, n. 49, 3 dicembre.

Blyth, Ann

1958, *Come parlare a un bambino*, «Famiglia Cristiana», a. XXVIII, n. 8, 23 febbraio.

Boorstin, David J.

1952, *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, Weidenfeld and Nicolson, London.

Buckley, Réka

2008, *Glamour and the Italian Female Film Stars of the 1950s*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 28, n. 3, August.

Buzzonetti, Renato

1950, *Cinema e ragazzi*, «Rivista del Cinematografo», a. XXIII, n. 9, settembre.

Caldwell, John Thornton

2008, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press, Durham.

Caliò, Tommaso

2008, *Il miracolo in rotocalco. Il sensazionalismo agiografico nei settimanali illustrati del secondo dopoguerra*, «Sanctorum», a. V, n. 5.

Calvillo, Carlo

1946, *Ritorni: incontri con i convertiti della Madonna*, LICE R. Berruti & Co, Torino.

Castelli, Clino T.; Gundle, Stephen

2006, *The Glamour System*, Palgrave Macmillan, New York.

Chini, Silvio

1955, *Il figliol prodigo si addice all'attore Rory Calhoun*, «Famiglia Cristiana», a. XXV, n. 22, 29 maggio.

Civardi, Luigi

1937, *Il cinematografo e i cattolici. Sulle direttive dell'enciclica "Vigilanti Cura"*, Anonima Romana Cattolica Editrice, Roma.

1946, *Cinema e morale*, AVE, Roma.

De Berti, Raffaele

2006, *Dalla Vigilanti cura al film ideale*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Ente dello Spettacolo, Roma 2006.

deCordova, Richard

1991, *Picture Personalities. The Emergence of The Star System in America*, University of Illinois Press, Urbana.

Del Colle, Beppe

1959, *Gary Cooper si è fatto cattolico*, «Famiglia Cristiana», a. XXIX, n. 20, 17 maggio.

Dyer, Richard

1979, *Stars*, British Film Institute, London; trad. it. *Star*, Kaplan, Torino, 2003.

Franchi, Antonino

1950, *Maria Goretti di "Cielo sulla palude"*, «Famiglia Cristiana», a. XX, n. 45, 5 novembre.

Giordani, Igino

1945, *I grandi convertiti*, Apollon, Roma.

Gundle, Stephen

2002, *Hollywood Glamour and Mass Consumption in Postwar Italy*, «Journal of Cold War Studies», vol. IV, n. 3, Summer.

Lull, James; Hinerman, Stephen

1997, *The Search for Scandal*, in Id. (eds), *Media Scandals. Morality and Desire in the Popular Culture Marketplace*, Columbia University Press, New York 1997.

Maigrait, Eric

2002, *Du mythe au culte... ou de Charibde en Scylla? Le problème de l'importation des concepts religieux dan l'étude des publics des médias*, in Philippe Le Guern (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan and oeuvres cultes*, Press Universitaires de Rennes, Rennes 2002.

Marazziti, Mario

1984, *Cultura di massa e valori cattolici: il modello di «Famiglia Cristiana»*, in Andrea Riccardi (a cura di), *Pio XII*, Laterza, Bari/Roma 1984.

Mari, Berto

1957a, *Gelsomina ambasciatrice di bontà*, «Famiglia Cristiana», a. XXVII, n. 13, 31 marzo.

1957b, *Milly Vitale attrice mite*, «Famiglia Cristiana», a. XXVII, n. 31, 4 agosto.

Milanese, Dino

1956, *Alec Guinness sulla strada di Damasco*, «Famiglia Cristiana», a. XXVI, n. 19, 6 maggio.

Moresco, Fiore

1956, *Io, Caterina*, «Famiglia Cristiana», a. XXVI, n. 28, 8 luglio.

Pellegrino, Francesco

1943, *La "promessa cinematografica" e la coscienza morale sugli spettacoli*, «La Civiltà Cattolica» a. 94, vol. I, n. 2223, 6 febbraio.

Pio X

1913, *Catechismo della dottrina cristiana pubblicato per ordine di S.S. Papa Pio X*, Marietti, Torino.

Pio XII

1955, *Discorsi e radiomessaggi di S.S. Pio XII*, vol. VII, Tipografia poliglotta vaticana, Città del Vaticano.

Prospero

1958, *La Madonna di Ben-Hur*, «Famiglia Cristiana», a. XXVIII, n. 45, 9 novembre.

Scoppola, Pietro

1986, *Chiesa e società negli anni della modernizzazione*, in Andrea Riccardi (a cura di), *Le chiese di Pio XII*, Laterza, Bari/Roma 1986.

Torcoletti, Luigi Maria

1956, *Tutte le vie conducono a Roma: confessioni di trecento convertiti*, Artigianelli, Monza.

Viganò, Dario Edoardo

2002, *Cinema e chiesa. I documenti del magistero*, Effatà, Cantalupa (Torino).

Vincent, Carl

1954, *Idoli vuoti*, «Rivista del Cinematografo», a. XXVII, n. 2, febbraio.

Vitella, Federico

2015, *Forbice, album e carta da lettere. "Hollywood" come fan magazine*, «Fata Morgana», a. IX, n. 27, settembre-dicembre.

IN NOME DEL PADRE. IL LAVORO DELLE COMMISSIONI CATTOLICHE DI REVISIONE, FRA ISTANZE LOCALI E DIRETTIVE NAZIONALI

Mariagrazia Fanchi

Controllare e promuovere: la politica della Chiesa cattolica sul cinema nel corso del Novecento si distende fra questi due poli, in un intreccio di azioni che solo recentemente la storiografia ha cominciato a riconoscere e a dipanare. Il saggio ricostruisce l'articolato (e in apparenza pletorico) lavoro delle Commissioni di Revisione locale che, in parallelo al CCC, dalla metà degli anni Cinquanta valutano l'appropriatezza delle pellicole alla distribuzione nelle sale cattoliche. Attraverso il regesto e il confronto delle valutazioni date dalle commissioni lombarda e del Triveneto fra il 1962 e il 1967, il saggio prova a far emergere la complessità del lavoro delle commissioni e la loro funzione, che non è solo di controllo ma anche, e spesso prioritariamente, di sintonizzazione della cultura cinematografica con i bisogni e le specificità dei territori e dei contesti in cui operano.

Scrutinizing and promoting: the Catholic church's cinema policy during the XX century swings between these two poles, in a network of actions that historiography has begun to recognize and unravel only recently. This essay analyses the articulate (and apparently plethoric) work of the local revision commissions that, in parallel with the CCC, from the mid-fifties, evaluated the appropriateness of films for distribution in parish cinemas. Through the examination of the Film Commissions of Lombardia and Triveneto's assessments, between 1962 and 1967, the essay seeks to reveal the complexity of the commissions' work and their function – which is not only about control, but also, and often as a priority, about tuning cinema culture to the needs and specificities of the territories and contexts where they operate.

«Non ammesso. Si può fare eccezione per quelle gestioni che si impegnano a non ammettere in sala i ragazzi e gli adolescenti»¹. È la primavera del 1967 e la valutazione, redatta dalla Commissione regionale di Revisione per le diocesi delle Tre Venezie, esclude dalla visione nelle sale parrocchiali *Doctor Zhivago* (*Il dottor Zivago*, 1965) di David Lean, il maggiore successo cinemato-

¹Commissione regionale di Revisione del Triveneto, a. X, n. 5, aprile 1967, nota 1635 (DB: ACEC 262). Questo e gli altri documenti delle Commissioni di Revisione locale qui citati sono raccolti nel database del progetto PRIN *I cattolici e il cinema in Italia dagli anni '40 agli anni '70*. Si ringrazia Tomaso Subini per la possibilità di consultare i documenti.

grafico della stagione precedente (oltre 6 miliardi di incasso)². Il giudizio della commissione interpreta in una forma restrittiva la valutazione che qualche mese prima era stata espressa dal CCC³ e che, pur con prudenza, ammetteva il film alla visione del pubblico adulto⁴; e suona assai più lapidaria del giudizio che a settembre dello stesso anno sarebbe stato formulato dalla Commissione regionale di Revisione lombarda, secondo la quale per «il soggetto trattato, le situazioni delicate, le pagine scabrose, anche se presentate con sobria discrezione e inquadrare nell'ambiente e nel momento storico esige un pubblico di adulti, moralmente preparati e di maturo giudizio»⁵: valutazione che, nel linguaggio della suddetta commissione, equivale a «adulti di città»⁶. Tre commissioni. Tre giudizi. Certamente allineati, come a più riprese i responsabili delle commissioni regionali sottolineano, ma che esprimono evidentemente una differente sensibilità e che, soprattutto, danno la misura del complesso, e spesso inefficace, sistema di controllo e di orientamento dei pubblici e delle sale cattoliche di questo turno di anni. Ma facciamo qualche passo indietro.

I. ESERCITARE LA NECESSARIA VIGILANZA

Nel 1953 la PCC, in una lettera inviata ai vescovi italiani, definiva «funzioni e competenze delle Commissioni Diocesane di Vigilanza e delle Commissioni Regionali dello Spettacolo»⁷. Tale documento formalizzava un iter che nei fatti era già operativo in molte diocesi e che prevedeva, per le pellicole che ambivano a una distribuzione nel circuito delle sale cattoliche (dal 1949, 1950 nella so-

²La valutazione viene riportata anche sulle pagine delle «Informazioni della Commissione regionale dello Spettacolo per le diocesi venete», dove si legge: «La dettagliata rappresentazione di un adulterio, sia pure mitigata dal particolare clima psicologico di un momento storico di gravi sconvolgimenti sociali e morali, non consente l'ammissione del film a un pubblico indiscriminato» (Commissione regionale di Revisione per le diocesi venete, *Elenco dei film revisionati nel mese di aprile 1967*, «Informazioni della Commissione regionale dello Spettacolo per le diocesi venete», a. X, n. 5, 1967: 67-68 [DB: PER 39]).

³La storia del CCC è ricostruita fra l'altro da Ernesto G. Laura (Laura, 2006). I passaggi fondamentali dell'istituzione del CCC sono ricordati nella preziosa *Cronologia* sui passaggi chiave del rapporto fra cattolici e cinema pubblicata nel secondo numero della presente rivista (della Maggiore, Subini, 2017).

⁴CCC, 1967.

⁵Commissione regionale spettacolo per le diocesi lombarde. Servizio revisione film, 5 settembre 1967, nota 181 (DB: ACEC 519).

⁶La necessità di ripartire più finemente la categoria "adulti" è argomentata con grande chiarezza da monsignor Luigi Civardi nel 1940, sulle pagine della «Rivista del Cinematografo». Scrive Civardi: «Il termine adulti è da intendersi in un senso relativo, e il giudizio va interpretato con le debite cautele e distinzioni». Continua: «Oltre alla differenza del grado di sensibilità, c'è la differenza di età, la differenza di condizione, di cui bisogna tenere conto». E ancora: «Non sempre alla *maturità civile*, corrisponde un'eguale *maturità psicologica e morale*» (Civardi, 1940: 179, corsivi nel testo).

⁷La lettera scritta da monsignor Martin John O'Connor, all'epoca presidente della PCC, rivela in più di un passaggio una visione decisamente critica del cinema: «La crescente influenza che il cinematografo va esercitando sul pubblico [...] è motivo per la S. Sede di viva preoccupazione»; «Più volte i Sommi Pontefici hanno dichiarato il grave pericolo»; «Queste iniziative confermano l'impegno con cui l'Episcopato e il Clero seguono il preoccupante fenomeno del cinema»; [...] (Lettera di Martin John O'Connor ai vescovi italiani, 1 giugno 1963 [DB: ACEC 160]).

stanza, raccordate all'interno dell'ACEC), almeno due gradi di giudizio. Il primo, anche se non sempre tale dal punto di vista cronologico, espresso dal CCC, cioè a livello nazionale; il secondo espresso dalle commissioni regionali. A queste ultime, come si legge in un documento dell'ottobre 1954 che fissa le *Direttive generali per l'organizzazione delle Commissioni Regionali di Revisione e del Servizio Assistenza Sale Cinematografiche Cattoliche*, spetta il compito di: «rivedere tutti i film classificati dal CCC per tutti [...] e per adulti per stabilire quali di questi siano proiettabili nelle Sale Cinematografiche Cattoliche della regione»⁸. Un apparato complesso, che diventa persino macchinoso nella sventurata evenienza che il giudizio espresso dalle commissioni diocesane che fanno capo alla commissione regionale non collimi: in questo caso entra in gioco un terzo soggetto, la Commissione diocesana di Vigilanza, che deve dirimere la questione. L'articolazione e la forma pletorica (in apparenza, almeno) dell'apparato di revisione dei film che il mondo cattolico costruisce nella seconda metà del Novecento⁹ si offre a due possibili letture.

La prima, più referenziale, è che questo apparato manifesta lo sforzo, immane, dei cattolici di controllare il sistema cinematografico: sia attraverso un controllo a valle, sul momento del consumo, sia attraverso la pressione sulle case di produzione. Questa lettura è corroborata dai dati relativi alle valutazioni espresse dal CCC, che dalla fine degli anni Quaranta comincia a stringere le maglie della revisione, escludendo un numero via via maggiore di film dalla proiezione nelle sale cattoliche¹⁰. In questa prospettiva, dunque, la stratificazione del sistema di revisione riflette l'inasprimento delle forme di controllo della Chiesa sul cinema e, insieme, la loro inefficacia, denunciata del resto dagli stessi organismi che lamentano l'inadempienza delle sale cattoliche e il lassismo o la leggerezza di molti gestori¹¹.

C'è però anche una seconda lettura: meno immediata, forse, ma che coglie un aspetto altrettanto importante della politica cattolica sul cinema di questi anni. In questa diversa prospettiva, l'istituzione di un doppio (quando non triplo) grado di giudizio per i film risponde a un'esigenza squisitamente pastorale: individuare le pellicole che sono più adatte al pubblico di una determinata regione e diocesi, e che meglio e più efficacemente possono promuovere i valori cristiani. L'incursione che mi appresto a fare nelle pratiche di revisione locale dei film deve tenere conto di entrambe queste prospettive, che del resto si intrecciano in modo inestricabile nelle azioni e nel magistero della Chiesa sul cinema e sui media della seconda metà del Novecento.

⁸ *Direttive generali per l'organizzazione delle Commissioni Regionali di Revisione e del Servizio Assistenza Sale Cinematografiche Cattoliche*, ottobre 1964 (DB: ACEC 164).

⁹ Non meno pletorica è la censura di Stato. Per la ricostruzione del suo complesso funzionamento si rimanda fra gli altri a Quargnolo, 1982.

¹⁰ Sulla trasformazione della politica culturale cattolica e, segnatamente, sulla stretta del CCC, con particolare riferimento alla produzione cinematografica nazionale alla fine degli anni Cinquanta, mi permetto di rimandare a Fanchi, 2015.

¹¹ I documenti del magistero sono punteggiati per tutto il corso degli anni Cinquanta da costanti richiami ad attenersi alle valutazioni espresse da CCC, rivolti sia agli spettatori sia agli esercenti (Viganò, 2002).

II. PERIMETRI E COORDINATE

Il periodo di cui mi occuperò specificamente è il lustro che si distende fra il 1962 e il 1966, con un'estensione al 1967. Questa scelta di campo risponde a due ragioni (oltre a quella più pragmatica, che confesserò subito, di circoscrivere il numero delle revisioni da analizzare: che già così superano abbondantemente il migliaio).

La prima motivazione è per certi versi la più ovvia: quelli fra il 1962 e il 1967 sono gli anni che preparano e che fanno da cornice al Concilio Vaticano II; un evento importante non perché inauguri una nuova fase nella politica culturale della Chiesa (piuttosto ratifica una serie di cambiamenti che erano già avvenuti, primo fra tutti l'investimento sulla televisione e sulla formazione dei nuovi professionisti della comunicazione: un sorta di quinta colonna che avrebbe dovuto cambiare dall'interno l'industria culturale italiana), quanto perché porta in superficie e rende visibili le linee (e i punti di frizione) che informano l'azione dei cattolici nei confronti dei media. È, insomma, una cartina al tornasole che spinge il mondo cattolico a uscire allo scoperto e lo rende più audace nel dichiarare le proprie intenzioni¹².

La seconda ragione è legata alle vicende dell'esercizio cattolico. Sappiamo che dall'inizio degli anni Sessanta le sale industriali cominciano a chiudere, lasciando un vuoto che le sale parrocchiali vanno a coprire almeno in parte¹³. Il dato che i censimenti periodici della SIAE ci restituisce è impressionante: alla fine degli anni Sessanta le sale parrocchiali rappresentano un terzo di tutto l'esercizio cinematografico italiano¹⁴, senza contare i "cinema a passo ridotto" che, alla metà del decennio, da soli sfiorano le 2000 unità¹⁵. In questo contesto diventa vieppiù urgente rifornire adeguatamente le sale attraverso un nutrito bouquet di titoli¹⁶.

A queste ragioni, più specifiche, se ne aggiungono altre non meno dirimenti, che potremmo definire di contesto: sono infatti questi gli anni in cui matura quel complesso e ambivalente insieme di condizioni che nell'arco di un decennio porterà l'Italia a essere il principale produttore di materiali audiovisivi hardcore¹⁷. È dunque interessante capire come il mondo cattolico si comporti rispetto al progressivo spostamento delle soglie del lecito, di ciò che è rappresentabile e raccontabile.

Prima di entrare nel vivo dell'analisi, una breve ma necessaria digressione sulla classificazione utilizzata dal CCC in questo arco di anni e sulle sue ricadute

¹² In occasione del recente cinquantennale del Concilio Vaticano II sono stati pubblicati diversi lavori. Si rimanda in particolare a Bianchi, 2015.

¹³ Sulla storia delle sale parrocchiali in questo torno di anni si rimanda ai lavori seminali di Lorenzo Quaglietti (Quaglietti, 1985) e di Gian Piero Brunetta (Brunetta, 1993). Sullo sviluppo della rete delle sale cattoliche mi permetto di rimandare anche a Fanchi, 2006.

¹⁴ Si vedano i dati pubblicati annualmente dalla SIAE (cfr. in particolare SIAE, 1972).

¹⁵ SIAE, 1966.

¹⁶ La questione si pone in modo leggermente diverso per il cinema a passo ridotto, che si approvvigiona ampiamente dal catalogo della SanPaolo, che di fatto dagli anni Cinquanta in avanti ha il monopolio del noleggio delle pellicole a 16 mm. Sull'attività della SanPaolo Film nel secondo dopoguerra cfr. Negri, 2013.

¹⁷ Sul tema si rimanda soprattutto a Ortoleva, 2009; Subini, 2014; Giori, 2017.

sulle politiche di programmazione¹⁸. Dopo vari assestamenti, a partire dal secondo dopoguerra i criteri utilizzati dai revisori per classificare le pellicole si stabilizzano. I film vengono distinti fra opere destinate agli oratori (O); film per tutti (T); film per tutti con opportune correzioni (Tr); per adulti (A); per adulti “moralmente maturi” (Ar); sconsigliabili (S); ed esclusi (E). Come noto, le sale parrocchiali sono tenute a proiettare esclusivamente i film appartenenti alle prime quattro categorie: le pellicole classificate come Ar, S ed E non possono invece essere presentate. Tuttavia l’atteggiamento dei gestori, e talvolta anche l’attitudine degli stessi revisori, verso i film destinati a un pubblico adulto e maturo (gli Ar) appaiono ambigue. Si legga questo stralcio, ripreso da un editoriale della «Rivista del Cinematografo» del 1953, in cui, presentando i dati relativi all’attività del CCC dell’anno precedente, l’estensore assimila nella sostanza le due categorie: “adulti” e “adulti con riserva”. «Una prima constatazione: solo il 9% della produzione filmistica italiana è considerata positiva (o non negativa) per i ragazzi, mentre per gli adulti (compresi i film con qualche riserva) si sono ritenuti adatti 87 film su 139 (62%)»¹⁹. La firma in calce è quella di Albino Galletto, allora a capo dell’Ente dello Spettacolo, responsabile del CCC. La questione di come trattare i film destinati a un pubblico adulto, che richiedono interventi e correzioni ma che non sono tuttavia immediatamente rubricabili fra i proscritti, si trascinerà per almeno due decenni, evidenziando il permanere di una visione antinomica del mondo cattolico sul cinema: considerato ora potente strumento al servizio della Chiesa, ora veicolo di una visione laica e amorale.

III. UN PERCORSO A TAPPE

I dati che vi presenterò sono frutto di una doppia analisi: la prima ha preso in considerazione le revisioni formulate dalla Commissione regionale Lombarda fra il 1962 e il 1966. Obiettivo di questa analisi è *comprendere le logiche che presiedono e che guidano l’attività di revisione*. Per farlo ho passato in rassegna i giudizi espressi dalla commissione, con particolare attenzione ai giudizi sintetici e alle cosiddette “correzioni”, cioè i tagli proposti. In questa ricognizione ci sono alcune lacune, ma il corpus di documenti registrato dal database del progetto PRIN *I cattolici e il cinema in Italia dagli anni ’40 agli anni ’70*²⁰, a cui questo lavoro ha attinto, può essere considerato ampiamente rappresentativo.

La seconda parte dell’analisi ha provato a cogliere le *diverse sensibilità con cui le Commissioni di Revisione locali si accostano ai film*. In questo caso si è proceduto a mettere a confronto le valutazioni (e le correzioni) espresse nel 1967 dalla Commissione regionale dello Spettacolo per le diocesi lombarde e dalla Commissione regionale di Revisione per le diocesi delle Tre Venezie.

Cominciamo con il dare alcune coordinate. Come si ricordava in apertura, le commissioni regionali revisionano i film che il CCC ha “sdoganato” per la proiezione nei cinema parrocchiali. Nella pratica, però, le commissioni locali finiscono spesso per anticipare la Commissione nazionale e per esprimere il proprio

¹⁸ Circa la questione delle ricadute delle valutazioni del CCC sulle politiche distributive si veda Fantina, 2003.

¹⁹ Galletto, 1953.

²⁰ <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/> (ultimo accesso 28/2/2018).

COMMISSIONE REGIONALE SPETTACOLO
PER LE DIOCESI LOMBARDE

SERVIZIO REVISIONE FILM

Milano, 26 Aprile 1961
mt.

NOTIZIARIO N. 16

95. - NOTTE CALDE A TOKIO (+) ADULTI
96. - GLI ANNI FOLLI (+) DIBATITO
- n.b. E' un'antologia documentaria, che si vale di un intelligente montaggio, di brani di film che vogliono presentare un'epoca : gli anni che seguirono la prima guerra mondiale . Può interessare e prestarsi a discussione come saggio di un costume e di una mentalità.
97. - LA STORIA DI UN DISERTORE (+) NON AMMESSO
- n.b. Il verismo, talora brutale, con cui è descritta la miseria morale e l'ipocrisia che dominano in un villaggio tedesco alla fine della guerra e il gusto quasi sadico dell'autodenigrazione, rendono il film inaccettabile per le nostre sale.
98. - SOLITUDINE (A) ADULTI
99. - ALBA DI GLORIA (T) FAMIGLIE
- n.b. Adatto anche per pubblico di soli ragazzi.
100. - KING KONG FAMIGLIE CITTÀ
- (correzioni: IV rullo : nell'episodio della scena di terrore togliere brevissima sequenza di donna indigena dal seno scoperto che si slancia a salvare il bambino.)

Le presenti segnalazioni sono solo indicative per gli Uffici S.A.S.
Per i films non aventi classifica definitiva del C.C.C. e contrassegnati (+) il giudizio non deve essere comunicato alle Case di noleggio ed Agenti delle stesse.

Fig. 1 - Commissione regionale spettacolo per le diocesi lombarde.
Servizio revisione film (stralcio), 26 aprile 1961 (DB: ACEC 369).

parere su film che ancora non hanno ricevuto il nulla osta dal CCC. Dunque c'è una quota di giudizi *sub condicione*, tanto che in calce all'elenco delle revisioni – chiamate “preventive” – la prudente Commissione lombarda fa stampigliare la scritta: «Per i film non aventi classifica definitiva del CCC e contrassegnati (+) il giudizio esposto non deve essere comunicato alle case di noleggio ed Agenzie delle stesse» (*fig. 1*).

Di fatto i giudizi collimano quasi sempre, come le stesse commissioni regionali, per ragioni intuibili, tengono a sottolineare. Nel 1965, a supporto dell'ennesima richiesta di estendere anche ai film giudicati Ar, cioè “adulti con riserva”, il placet per la proiezione nelle sale parrocchiali (ovviamente con le dovute limitazioni e correzioni), richiesta motivata dalla necessità di soddisfare la domanda di film che le sale esprimono con urgenza crescente, la Commissione lombarda elabora un'analisi delle attività condotte fra il 1964 e il 1965. Da tale analisi si ricava, fra l'altro, che i giudizi elaborati dalla Commissione lombarda collimano nella larga maggioranza dei casi con quelli espressi dalla Commissione nazionale e che su «292 film esaminati dalla Commissione lombarda [...] è stata riscontrata discordanza di giudizio per 42 film»²¹. Un rassicurante 14,4% e, oltretutto, una stima per eccesso, giacché nel caso in cui una commissione abbia improvvidamente dato il nulla osta a un film poi giudicato inappropriato alla visione dei pubblici cattolici (cioè, in questi anni ancora, del pubblico tout court) da parte del CCC, si procede immediatamente a una “variazione di giudizio” e il film viene derubricato fra le pellicole proscritte.

Nel quinquennio considerato, quindi, la Commissione lombarda si trova a valutare intorno ai 1200 film²² che vengono, senza oscillazioni apprezzabili nell'arco dei cinque anni, classificati come mostra il grafico (*fig. 2*): la larga maggioranza viene destinata a un pubblico adulto, circa un quarto alle famiglie e quindi a una visione ampia ed ecumenica; quote più ridotte alle famiglie che vivono nei centri urbani maggiori e agli spettatori adulti inurbati e una quota residuale (qui etichettata come “altro”) che raccoglie i film destinati al dibattito (poche decine), agli oratori e i “non ammessi”.

Come è facile intuire, proporzionalmente, le pellicole per le quali si chiedono interventi correttivi (tagli, per dirlo in modo più esplicito) crescono in modo inversamente proporzionale alla fruibilità del film ovvero al suo carattere ecumenico. Dunque le correzioni sono relativamente poche tra i film destinati alle famiglie (il 18,33%) e aumentano invece nelle pellicole per pubblici “adulti” e “adulti di città”, quasi il 70% dei quali è sottoposto a qualche taglio (*fig. 3*).

²¹ Commissione regionale lombarda di Revisione, 1965 (DB: ACEC 187). Un richiamo alla ricerca si trova in un promemoria del Consiglio direttivo ACEC del novembre 1965, dal quale si desume l'urgenza di rendere più “flessibile” l'uso dei film giudicati dal CCC “adulti con riserva” e, insieme, la volontà di valorizzare l'azione delle Commissioni regionali di Revisione. Il documento contiene anche una sintesi dei passi fino a quel momento compiuti dall'ACEC in tal senso, e segnatamente l'analoga interpellanza avanzata nel 1959 alla Commissione episcopale dell'ACEC e rigettata da monsignor Salvatore Canals (Votum, 24 luglio 1961). Fra le proposte valutate dal Consiglio direttivo ACEC figura l'ipotesi di modificare la sigla da “adulti con riserva” in “adulti con correzione”; ci si interroga sull'autorità ecclesiastica in grado di intervenire sulla normativa, senza «modificare la legislazione positiva della Santa Sede»; soprattutto si riflette sulla possibilità di dare maggiore peso alle valutazioni espresse dalle Commissioni locali di Revisione (ACEC, *Classifiche morali*, 30 novembre 1965 [DB: ACEC 189]).

²² Sono stati passati in rassegna 1228 giudizi di revisione.

Anche il numero di tagli, di fatto, segue lo stesso andamento: si taglia di più fra le pellicole destinate ai pubblici adulti di città (mediamente quasi due tagli a film); mentre sono solo piccole correzioni quelle esercitate sui film destinati alla fruizione familiare (in media un taglio a film) (*fig. 4*).

V. NON CENSURARE. MA CORREGGERE

Ma cosa si taglia? O, detto, diversamente: *qual è la sensibilità dei revisori?*

Su questo punto non è possibile elaborare stime percentuali: sebbene quasi sempre l'oggetto del taglio sia esplicitato, nelle revisioni si trovano a volte riferimenti di tipo indessicale: il rullo, la posizione (inizio, fine), senza che venga indicato il tipo di immagine, di situazione o di dialogo che ha sollecitato l'intervento censorio; inoltre, anche quando ciò viene indicato, le ragioni e gli elementi che fanno scattare il provvedimento di correzione non sono sempre identificabili con certezza. Ho dunque preferito adottare un *criterio di salienza*, che tenesse conto dell'incidenza (ovvero la frequenza con cui certi temi e immagini venivano messi al bando e censurati) e insieme del senso di urgenza che accompagna e motiva i tagli e che emerge dall'incrocio fra il provvedimento di correzione e la nota critica che lo accompagna²³.

Come si può immaginare, le sequenze su cui si appunta il processo di correzione locale sono in prima istanza quelle che contengono scene che, con delizioso eufemismo, vengono definite di *effusioni sentimentali*: baci, abbracci, amplessi. Soprattutto nei primi due casi le sequenze non vengono completamente obliterate, piuttosto abbreviate, in modo da non inserire una turbativa nel tessuto della trama. L'elemento critico sembrerebbe qui, più che l'effusione sentimentale in sé, la sua durata: l'indugiare su gesti e su comportamenti considerati non perfettamente appropriati, persino quando riferiti a coppie regolarmente sposate.

«Abbreviare moltissimo la lunga sequenza di effusioni sentimentali»; «abbreviare moltissimo lunga sequenza finale del film, tutta di effusioni sentimentali»; «abbreviare molto scena d'amore nella stalla durante il temporale»; «togliere breve scena di effusioni dei due sposi in cuccetta, quando il treno è fermo in stazione», e così via.

Come dire che il problema è essenzialmente l'esibizione (termine che per altro compare con frequenza nelle recensioni più critiche) della dimensione affettiva a fronte di un modello di amore che sembrerebbe richiedere gesti più semplici e una sostanziale sobrietà.

Il secondo ambito su cui, prevedibilmente, si esercita l'azione di cesello dei revisori è quello della *messa in scena del corpo*. Nella larga maggioranza dei casi è il corpo nudo (o meglio, non sufficientemente coperto) della donna a essere emendato dalle pellicole destinate agli spettatori cattolici, anche se adulti e maturi: le ballerine da saloon che popolano i western di serie B; le bagnanti in bikini del filone dei film vacanzieri; o ancora le donne in abiti «un po' troppo attillati e scollati» dei film in costume o di fantascienza. L'obliterazione del nudo femminile colpisce persino gli arredi di scena: dipinti, disegni che decorano gli ambienti vengono rimossi attraverso tagli chirurgici che elimina-

²³ L'analisi si è concentrata sulle note di correzione espresse dalle Commissioni regionali di Revisione del Triveneto e della Lombardia nel 1967.

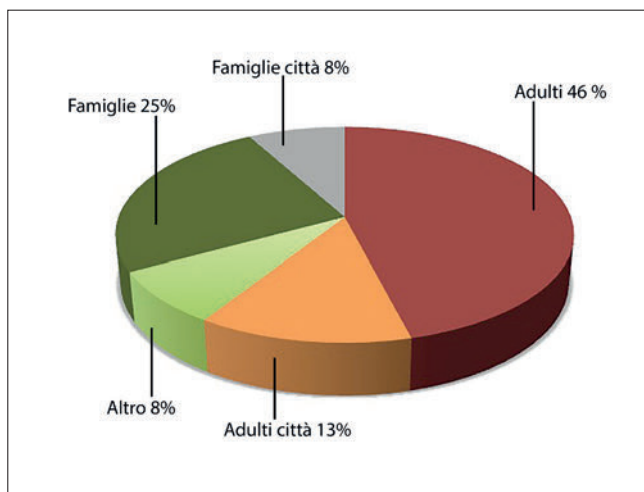


Fig. 2 – Le revisioni della Commissione lombarda negli anni 1962-66 (fonte: Rapporti della Commissione regionale lombarda di Revisione).

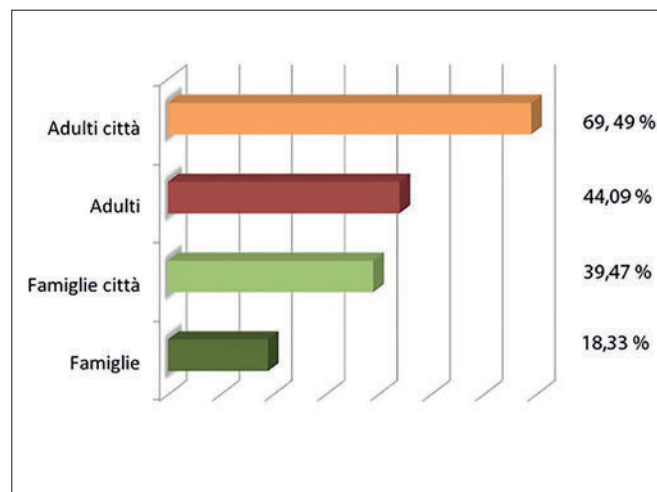


Fig. 3 – Quota percentuale dei film "corretti" per giudizio di revisione negli anni 1962-66 (fonte: Rapporti della Commissione regionale lombarda di Revisione).

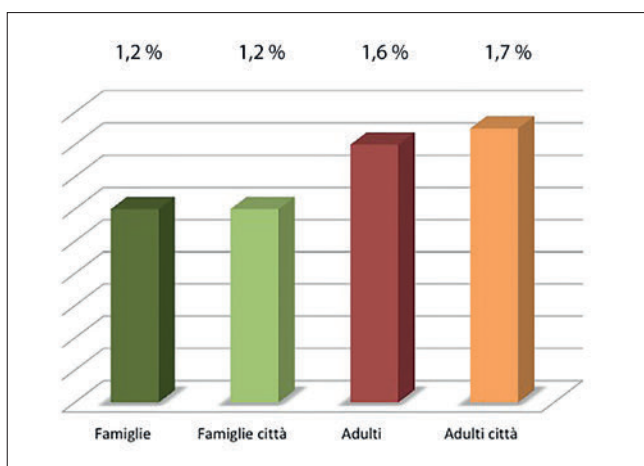


Fig. 4 – Numero medio di "correzioni" per tipologia di film negli anni 1962-66.

no due o tre fotogrammi. In *The Happy Thieves* (*Furto su misura*, 1962) di George Marshall si chiede addirittura di «togliere alcuni primi piani del nudo di Vela-squez», su cui evidentemente la camera indugia un po' troppo. Solo raramente i tagli colpiscono le immagini di corpi nudi maschili. In questo caso la censura si attiva non tanto in presenza di corpi poco vestiti, quanto di fronte alla deformità: personaggi dalla corporeità eccedente, grassi, grotteschi sono considerati presenze inappropriate e perturbanti per il pubblico delle sale parrocchiali. Ed è sempre l'eccesso di corporeità (o così parrebbe) a innescare l'intervento censorio sulle performance coreutiche, altro oggetto su cui si accanisce la taglierina dei revisori. *Summer Holiday* (*Vacanze d'estate*, 1963), un filmetto di Peter Yates che ha la sfortuna di combinare musical e film vacanziero, viene decurtato di ben tre sequenze: due di ballo e la sequenza finale che vede i due protagonisti (per obblighi di scena) in costume da bagno. Ancor peggio se la passano i film in costume e gli aborriti peplum (o i loro succedanei trash degli anni Sessanta), da cui vengono eliminate sistematicamente le sequenze di danza, giudicate decisamente troppo licenziose, anche perché spesso

inserite in contesti esotici che (si teme) possono alimentare la *pruderie* del pubblico («eliminare la danzatrice creola»; «eliminare la danza dei negri»). Più raramente, e se ne trova traccia soprattutto nei documenti della Commissione lombarda, si interviene sulle *scene di violenza*. Non perché i revisori siano tolleranti di fronte a omicidi, pestaggi, scontri fisici, ma perché tali sequenze sono, per altre commissioni regionali, ragione di esclusione a priori dei film dal novero delle pellicole proiettabili. I casi di sequenze giudicate troppo violente anche per un pubblico adulto (scene di lotta o di tortura) tendono a crescere dalla seconda metà del decennio, andando a configurare un nuovo e rilevante fronte di impegno per le commissioni di revisione. Sempre nella seconda metà del decennio cresce anche il numero delle correzioni a *sequenze e dialoghi che hanno come tema il matrimonio*. Il dato quantitativo in sé non è eclatante, ma lo sono le annotazioni che accompagnano tali tagli e che testimoniano un'allerta, o una sensibilità acuita nei confronti della famiglia e della sacralità del vincolo matrimoniale. Così i film che nell'intreccio o nei dialoghi mettano in ridicolo o in discussione i legami matrimoniali vengono inseriti nella lista delle pellicole "non proiettabili".

Un'ultima annotazione prima di passare alle differenze tra commissioni regionali, che suona ovvia, ma che richiede a mio avviso un approfondimento. La larga maggioranza delle revisioni e delle richieste di correzioni, per quello che è dato capire dagli elenchi (gioco forza sintetici) elaborati dalle commissioni regionali si concentra sulla *dimensione visiva*. Non mancano (e sono 1/6 circa degli interventi di correzione, ma qui il margine di indecidibilità è alto) le azioni censorie sui dialoghi. Una linea di ricerca che non ho seguito, ma che sarebbe importante percorrere per comprendere a fondo le logiche che guidano la pratica di revisione (e quindi anche l'influenza della Chiesa sugli immaginari) è proprio quella di misurare l'incidenza delle revisioni sul parlato rispetto alle correzioni introdotte sulla dimensione visiva del film, e le soglie e i criteri che vengono in questo caso considerati.

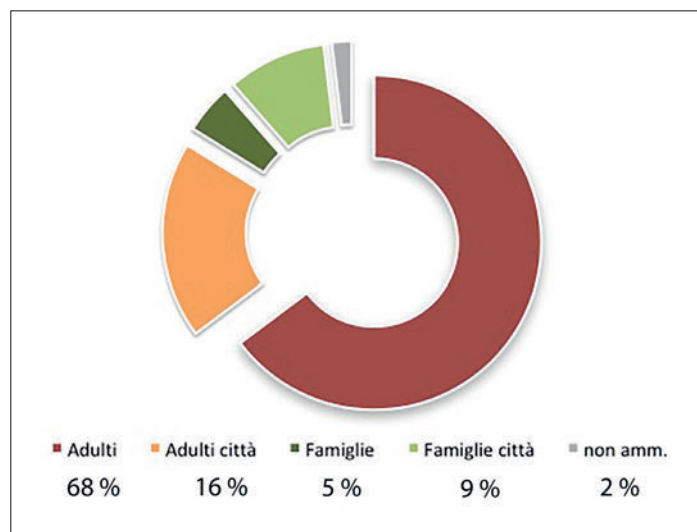
VI. GENIUS LOCI. CRITERI E SENSIBILITÀ DELLE COMMISSIONI DI REVISIONE LOCALE

Veniamo, infine, al confronto fra due diverse commissioni. L'intento è di far emergere l'eventuale, diversa sensibilità che guida l'azione di revisione e quindi anche la complessità dello sguardo del mondo cattolico sul cinema, a dispetto delle letture che lo riconducono semplicisticamente a una visione demonizzante.

Parto da un dato di evidenza. La Commissione regionale lombarda e quella del Triveneto usano criteri tassonomici per classificare i film fra loro diversi, e diversi anche da quelli usati dal CCC.

In Lombardia, in questo torno di anni, i film vengono ricondotti a quattro casistiche: ci sono i film per famiglia (indicati sinteticamente con il lemma "famiglia") e i film per famiglie che vivono in città (indicati con "famiglie città"); e ci sono i film per adulti ("adulti") e per adulti che vivono in città

Fig. 5 – I film classificati per “adulti” dalla Commissione del Triveneto nelle revisioni della Commissione lombarda.



(“adulti città”)²⁴. Nel Triveneto la classificazione è più semplice e più vicina ai criteri impiegati dalla Commissione nazionale: le pellicole sono distinte fra film per famiglia, per adulti e per adulti maturi. Da questa differenza di criteri traspare l’eterogeneità degli assetti sociali e culturali delle due aree: una decisamente moderna; l’altra con un’economia ancora in larga parte agricola e appena avviata sulla strada della modernizzazione.

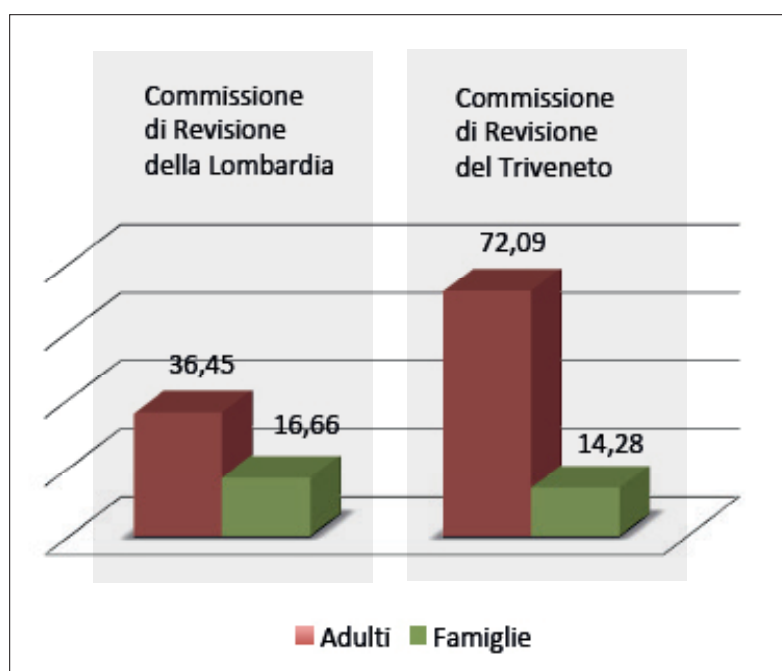
Al di là di questa considerazione generale, ci sono tre altri aspetti che il raffronto fra le valutazioni formulate nel 1967 dalle due commissioni regionali porta in evidenza.

In primo luogo le due commissioni sono relativamente allineate e tendono a ripartire in modo analogo (anche se non identico come si dirà) i film fra un pubblico generalista e un pubblico più maturo e adulto. Se prendiamo in considerazione i film che la Commissione del Triveneto ha valutato “per adulti” e verificiamo come queste stesse pellicole sono state giudicate dalla Commissione lombarda, ricaviamo un dato di relativa coerenza: l’84% dei film considerati per “adulti” nelle Tre Venezie sono giudicati per adulti (“adulti” e “adulti città”) anche in Lombardia (fig. 5).

La seconda osservazione riguarda il *numero di tagli*. A fronte di una distribuzione sostanzialmente equanime tra film destinati alla famiglia e film destinati a un’audience più preparata e matura, la Commissione del Triveneto interviene in modo più attivo sui film per adulti, il 72% dei quali è sottoposto a una qualche forma di correzione. Anche in questo caso sarebbe affrettato concludere che la Commissione del Triveneto sia più severa di quella lombarda. Quello che cambia sono piuttosto le modalità di esercizio del controllo: in Lombardia, a fronte di una complessa stratificazione sociale (e anche di un sistema dell’esercizio più articolato) il controllo avviene attraverso la targettizzazione dei film, che vengono destinati a pubblici diversi: per maturità, livello culturale e anche abitudine a un certo tipo di fruizione (lo dimostra, come si è già osservato, la tassonomia più analitica usata dai revisori lombardi). In Veneto, la minore articolazione delle categorie (e forse anche dell’audience)

²⁴ A queste categorie se ne aggiungono due: “non ammessi” e “dibattito”. Questa seconda etichetta rimanda naturalmente e in modo esplicito all’attività cinematografica, ancora più che rilevante in Lombardia in questo turno di anni. Si veda specialmente Rositi, 1966.

Fig. 6 – Percentuale dei film “corretti” dalla Commissione lombarda e dalla Commissione veneta fra i film classificati per “adulti” e per “famiglie”.



sposta l'azione di indirizzo della Commissione di Revisione sulla pratica della correzione: insomma non si targettizza, ma si taglia! (fig. 6).

Un'ultima annotazione. Se guardiamo al sistema dell'esercizio in Lombardia e in Veneto ci troviamo di fronte a due situazioni (e due tipologie di bisogni) molto diverse. In Lombardia, nel 1967, il sistema dell'esercizio è sviluppatissimo e le sale parrocchiali sono la maggioranza: 1433, contro 893 cinema industriali. Nelle Tre Venezie, il sistema delle sale è allo stesso modo piuttosto esteso e l'esercizio cattolico ben radicato, ma la proporzione è diversa: sale industriali e sale parrocchiali si equivalgono quasi: nel 1967 la SIAE ne censisce 890 industriali e 824 parrocchiali²⁵. Se consideriamo il caso lombardo, questi dati confortano l'ipotesi che la maggiore apertura dimostrata dalla Commissione lombarda non sia lassismo, ma un'attenta finalizzazione dei film disponibili: si scarta il meno possibile e si opera in modo da coprire la pluralità dei bisogni. Nel caso del Triveneto, invece, la lettura è almeno duplice. Senz'altro la mano più stretta e il più alto numero di “correzioni” sono il portato di un contesto sociale e culturale diverso, come si è già osservato, ancorato a valori e a modelli di vita più tradizionali. La selezione più stretta e l'intervento più minuto sui film sembrano però anche rispondere a un bisogno di distinzione, allo sforzo di marcare la differenza dalle sale laiche e dalla loro politica culturale. La cifra familiare delle pellicole diviene così un tratto distintivo e forse persino un modo per reggere la concorrenza (anche economica) delle sale commerciali. Per quanto l'affondo sui criteri e sulle logiche che informano l'azione di revisione del CCC e delle sue espressioni locali sia di piccolo calibro, concentrato su una manciata di anni e sull'operato di due sole commissioni, esso consente qualche considerazione di carattere generale.

Anzitutto questa piccola indagine comprova quanto ricerche più sistematiche – come quella che ha dato vita al database che ha prestato i dati a questa analisi – stanno da qualche anno portando alla luce: il mondo cattolico e le sue politiche nei confronti del cinema e dei media non sono un fenomeno

²⁵ SIAE, 1968.

monocromatico, e non sono una realtà dettata deterministicamente dal magistero della Chiesa. Le azioni, le istanze, persino le intenzioni che animano gli interventi della Chiesa in materia di cinema sono quanto meno articolate. Esse riflettono la tensione, irrisolvibile, fra la convinzione che il cinema e i media possano essere strumenti di apostolato e il timore per la loro pervasività e per i contenuti che essi veicolano. Negli anni Sessanta la dialettica fra queste due anime declina l'operato del mondo cattolico in una pletora di iniziative in cui promozione e controllo del cinema assumono forme e bilanciamenti diversi, interpolando anche e in modo via via più sistematico la terza e fondamentale istanza che il Concilio riconosce e sancisce: la formazione.

Formare gli operatori dell'industria culturale. Ma anche formare i pubblici, consentendo il confronto con temi e con opere scomode, problematiche. Certamente la richiesta di modificare il magistero sui film per "adulti con riserva" risponde, e in prima istanza, all'esigenza di rendere disponibili più pellicole, di sostenere il circuito delle sale cattoliche che, come si è scritto, in questi anni assume dimensioni ciclopiche. Essa intercetta e interpreta, tuttavia, anche un'altra necessità: quella di rafforzare le audience e la loro capacità di difendersi dall'onda di piena generata dall'erosione degli argini del rappresentabile. Lo sdoganamento dei film "con riserva" può essere considerato, in questa chiave, come una sorta di epidemia controllata, un modo per immunizzare gli spettatori, una profilassi finalizzata a rafforzarne la tempra morale e gli strumenti critici anche al di fuori della rete dei cineforum, che nella seconda metà degli anni Sessanta, come noto, entra in una fase di recessione.

La pluralità di forme in cui si articola la politica cattolica sul cinema riflette però anche, come si è scritto, le differenze di contesto. Assumendo la dottrina della Chiesa sui media nella sua accezione più (pro)positiva, le commissioni regionali operano in stretto contatto con il contesto sociale e culturale. Le diverse velocità con cui esse procedono, e le differenti politiche e azioni che caratterizzano la loro linea di intervento nei contesti locali, non vanno lette come indizio di disorganicità, quanto come segnale dello sforzo di piegare, modulare, adattare l'azione pastorale all'ambiente e alle persone. Così la Commissione lombarda arriva a spacchettare le categorie del CCC e a elaborarne di proprie e la Commissione del Triveneto adotta una linea di controllo e di guida finalizzata a marcare la discontinuità con la proposta culturale delle sale laiche e a costituire, non senza un'intuizione di carattere "commerciale", un'alternativa ad esse. Linee diverse, alla cui definizione certamente contribuisce anche l'elemento più propriamente biografico di chi in questi anni ricopre incarichi di responsabilità. È questa una direzione di approfondimento forse più classica (ma sempre produttiva) che qui non è stata praticata, e che consentirebbe di cogliere il tracciato più minuto delle azioni dei singoli soggetti, con le loro spinte e, a volte, le loro diversioni, non meno importante di quello congiunturale e di sistema per monitorare i segni vitali e la capacità di reazione e di adattamento del mondo cattolico ai mutamenti profondi e irreversibili della società italiana. E, se sulla più rilevante partita di ripensare la Chiesa nell'orizzonte della modernità non si può qui formulare un giudizio complessivo, a distanza di cin-

quant'anni dai fatti ricostruiti, possiamo viceversa confermare la bontà dell'operato delle commissioni regionali per la sopravvivenza delle sale parrocchiali. Pur ridimensionate (ma non così tanto, se si considerano le aree geografiche sotto la lente di questo lavoro), esse continuano infatti a costituire una presenza vitale, presidi culturali e sociali capaci, oggi come allora, di interpretare i bisogni, di cavalcare e piegare il cambiamento in una prospettiva antropocentrica e di valorizzazione della cultura e del dialogo.

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

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

PCC: Pontificia Commissione per la Cinematografia

SIAE: Società Italiana Autori ed Editori

Riferimenti bibliografici

- Bianchi, Angelo** (a cura di)
2015, *Il Concilio Vaticano II crocevia dell'umanesimo contemporaneo*, Vita e Pensiero, Milano.
- Brunetta, Gian Piero**
1993, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, Editori Riuniti, Roma.
- CCC**
1967, *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. LXII, 1967.
- Civardi, Luigi**
1940, *Criteri di valutazione morale dei film*, «Rivista del cinematografo», a. XIII, n. 10.
- Della Maggiore, Gianluca; Subini, Tomaso**
2017, *Cattolicesimo e cinema. Cronologia*, «Schermi», a. I, n. 2, luglio-dicembre.
- Fanchi, Mariagrazia**
2006, *Non censurare, ma educare. L'esercizio cinematografico cattolico e il suo progetto culturale e sociale*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, EdS, Roma 2006.
2015, *'The Ideal Film'. On the transformation of the Italian Catholic film and media policy on the 1950s and the 1960s*, in Daniela Treveri Gennari, Daniel Biltereyst (eds), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Routledge, London/New York 2015.
- Fantina, Livio**
2003, *I giudizi del CCC*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1949-1953*, vol. VIII, Marsilio/Edizioni di Bianco e Nero, Venezia/Roma.
- Galletto, Albino**
1953, *Bilancio morale. La produzione filmistica del 1952*, «Rivista del cinematografo», a. XXVI, n. 1.
- Giori, Mauro**
2017, *Homosexuality and Italian Cinema. From the Fall of Fascism to the Years of Lead*, Palgrave Macmillan, London.
- Laura, Ernesto G.**
2006, *Il Centro Cattolico Cinematografico*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, EdS, Roma 2006.
- Negri, Sabrina**
2013, *Education Through Cinema in Post-War Italy*, in Anna Bertolli, Andrea Mariani, Martina Panelli (a cura di), *Il cinema si impara? Can We Learn Cinema?*, Forum, Udine 2013.
- Ortoleva, Peppino**
2009, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano.
- Quaglietti, Lorenzo**
1985, *Storia economico-politica del cinema italiano. 1945-1980*, Bulzoni, Roma.
- Quargnolo, Mario**
1982, *La censura ieri e oggi nel cinema e nel teatro*, Pan Editrice, Milano.
- Rositi, Franco**
1966, *I cineclub in Italia. Ricerca con referendum postale (aprile-giugno 1965)*, «IKON. Cinema, televisione, iconografia», a. XVI, n. 57.
- SIAE**
1966, *Lo spettacolo in Italia. Annuario Statistico Anno 1965*.
1968, *Lo spettacolo in Italia. Annuario Statistico Anno 1967*.
1972, *Lo spettacolo in Italia. Annuario Statistico Anno 1971*.
- Subini, Tomaso**
2014, *I cattolici, il cinema e l'osceno*, «Studia Patavina», a. LXI, n. 1, 2014.
- Viganò, Dario Edoardo** (a cura di)
2002, *Cinema e Chiesa. I documenti del magistero*, Effatà, Cantalupa.

«L'ESERCENTE INDUSTRIALE NON SCOCCI»: MAPPING THE TENSIONS BETWEEN COMMERCIAL AND CATHOLIC EXHIBITION IN POST-WAR ITALY

Daniela Treveri Gennari

Il presente articolo indaga il fenomeno dell'esercizio cinematografico cattolico, in rapporto a quello industriale. L'esercizio cattolico si è sviluppato in Italia sotto la pressione di severe regolamentazioni da parte del CCC, che ha stabilito linee guida su quali film fossero accettati dal Vaticano e quindi potessero essere proiettati in sedi religiose, e dell'ACEC, il cui scopo era non solo garantire supporto legale e amministrativo al circuito degli esercizi cattolici, ma anche controllare le relazioni con il settore commerciale, promuovendo i valori cattolici attraverso la distribuzione di film selezionati. Se, in teoria, il circuito di sale parrocchiali funzionava come mezzo di diffusione di valori morali cattolici attraverso l'intrattenimento, la realtà dei fatti era molto diversa. Nella pratica, i cinema parrocchiali funzionavano come veri e propri esercizi commerciali, infrangendo anche numerose norme istituite negli accordi tra l'ACEC e l'Associazione generale italiana dello spettacolo (AGIS). L'articolo, dunque, restituisce la complessità dei rapporti tra istituzioni commerciali e religiose, e i suoi riflessi nelle relazioni tra gli interventi cinematografici dello Stato e della Chiesa.

Catholic film exhibition developed in Italy under the tight regulations of the CCC, which issued guidelines about films acceptable by the Vatican and therefore allowed to be screened in religious venues; and the ACEC, which intended to guarantee legal and administrative support to the Catholic exhibition circuit, as well as guidance in its relationship with the commercial sector and promotion of Catholic values through distribution of appropriate films. If, in theory, the network of religious cinemas was meant to function as an educational vehicle to spread Catholic moral values across the country through entertainment, the reality was significantly different. In practice, parish venues often operated as commercial enterprises, infringing several of the strict protocols instructed by the complex agreements between ACEC and AGIS. Triangulating the Cattolici e il Cinema database with the sources from the «Bollettino dello Spettacolo» – the National Exhibitors Association trade journal – and the geovisualization of the many violations denounced across the country, this article offers a multifaceted picture on the relationship between State and Church, and several other commercial and religious institutions.

On 6 July 1951 Albino Galletto (ecclesiastic consultant of the Centro Cattolico Cinematografico, CCC¹) wrote to the parish cinema Giardino in Aviano² reminding him to screen only the films «for all» and «for adults» that have the approval of the *ordinario diocesano* (Diocesan Ordinary). Together with the letter, there is a memo written for Galletto which states:

The accusations seem less serious than they seemed at first sight: they only showed *Il Trovatore* (A with R³) [Carmine Gallone, 1949]; the programming days are four and not three for parish cinemas; the publicity has been displayed only slightly outside the limits. The moral of the story: the commercial exhibitor should stop bothering. The parish priest should be on his guard, and for this reason we should write to him a few lines⁴.

The statement «The commercial exhibitor should stop bothering»⁵ reflects the tensions which arose in the post-war period when the development of the Catholic cinema exhibition sector became a real menace to its commercial equivalent. Catholic film exhibition developed in Italy under the tight regulations of two organizations: the CCC, which issued guidelines on what films were acceptable to the Catholic Church and therefore allowed to be screened in religious venues; and the Associazione Cattolica Esercenti Cinema (National Catholic Exhibition Association, ACEC), which, from its creation on 18 May 1949, sought to guarantee legal and administrative support to the Catholic exhibition circuit, as well as guidance in its relationship with the commercial sector, and the promotion of Catholic values through the distribution of appropriate films. Though in theory this network of religious cinemas was meant to function as an educational vehicle to spread – through entertainment – Catholic moral values across the country, the reality was significantly different. In practice, parish venues often operated as fully-fledged commercial enterprises, infringing several of the strict protocols imposed by the complex agreements between the ACEC and the Associazione Generale Italiana dello Spettacolo (Italian Association for Entertainment, AGIS)⁶.

Little research has been conducted so far on the intricate relationship between the commercial and the religious exhibition sectors. In this article, the database of the Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale (PRIN⁷) on Catholics and cinema serves as a starting point to investigate both the transgressions of parish cinemas across the country, and ACEC's attempts to intervene promptly and overturn them. However, when digging through the abundance of the archival sources, a much more multifaceted picture has appeared, and the relationship between State and Church, commercial and religious institutions is revealed in all its complexity. Moreover, comparing the Catholic sources to those from the

¹ The Catholic Cinema Centre.

² A village of around 9,000 people near Pordenone, in Friuli-Venezia Giulia.

³ «For Adults with Reservation».

⁴ Memo attached to Albino Galletto, letter to Direzione Cinema Giardino, 6 July 1951, Archive of the ACEC (DB: ACEC 1188).

⁵ In Italian, «L'esercente industriale non scocci».

⁶ The AGIS was created on 7 December 1945, with the aim of uniting the various cinema, theatres, music, dance associations in order to represent their needs and interests.

⁷ Research Project of National Relevance.

Bollettino dello Spettacolo – the National Exhibitors Association’s trade journal, which also presented the perspective of commercial cinema owners – exposes an intricate network of compromises and allegiances, that aimed to balance the educational and censorial intentions of parish cinema networks, in the mind of the ecclesiastic establishment, and the actual commercial processes of exhibitors who wanted to attract audiences and run a profitable business.

This research makes use of a range of sources, both from the PRIN database and the *Bollettino dello Spettacolo*. The documents used in this research have allowed me to identify the infringements of the ACEC-AGIS agreements⁸ made by the parish cinemas exhibitors and therefore explore the main tensions between these agents and the commercial ones. A geovisualization of the many violations denounced across the country has offered a comprehensive topography of where parish cinemas were most active in their attempt to assert themselves on the commercial landscape. Once this analysis was clear, I cross-referenced the PRIN database with material from the AGIS’s *Bollettino dello Spettacolo* in order to explore the responses from the authorities and their intervention, as well as the commercial cinema exhibitors’ attitudes towards the Catholic circuit.

I. PROGRAMMING, PUBLICITY AND FINANCIAL DISPUTES

Not surprisingly, the two most prominent areas of controversy which emerge from the documents collected in the PRIN database are programming and publicity. Programming in parish cinemas across the country had been regulated under the strict surveillance of the CCC, which – from its establishment in 1935, and through the *Segnalazioni cinematografiche* – provided guidelines on the aesthetics and morality of films⁹. The *Segnalazioni* were made available to all parishes through a membership which was initially voluntary, but later became compulsory for all diocesan offices and all priests¹⁰. A summary of the classifications was also sent to all Catholic newspapers to ensure the widest distribution of the CCC’s film guidelines. In a report, Paolo Salviucci (secretary of the CCC in its early years) recalls that the Centre had the power to regulate the relationship between distributors and parish cinemas in order to guarantee adherence to the *Segnalazioni cinematografiche*¹¹. This confirms the extent of the CCC’s intervention, but also that obedience to its regulations was paramount. In addition to the prohibition of any film judged by the CCC as «For Adults with Reservation», «Not Recommended» or «Excluded» from the parish cinema circuits¹², in fact there were also further programming restrictions in parish cinemas. On 25 February 1949 in a meeting with the episcopal delegates, Ildo Avetta (then secretary of the CCC) notes that the 1934 ACI-SIAE¹³ agreement imposed the

⁸ Fanchi, 2006: 106.

⁹ Venturini, 2017: 57.

¹⁰ Salviucci, 1939, Fondo Presidenza Generale, series XV, envelope 1, folder 9, 15 November, Archive of the ISACEM, p. 2 (DB: ISACEM 119).

¹¹ Venturini, 2017: 57; Salviucci, 1939 (DB: ISACEM 119).

¹² Lettera della Pontificia commissione per la Cinematografia (1 June 1953), n. 246.

¹³ The Italian Society for Authors and Editors (Società Italiana degli Autori ed Editori, SIAE) was established to manage author’s rights collectively.

following measures: parish cinemas should not compete with commercial ones; film publicity should not be done on a large scale; first run films should not be screened in parish cinemas; parish cinemas should not be open on a daily basis¹⁴. Therefore, the Catholic Church had a well-developed system in place not only to exert pressure on the morality of film production, but also to guarantee a clear distinction between commercial and parish cinemas. The rich documents of the PRIN database exposes a very different story, where screening of films banned by the CCC and ignoring the compulsory screening of national films, or indeed several other programming infringements, were not uncommon in the post-war landscape.

Infringing the classifications of the CCC is perhaps one of the most debated issues in the study of the Catholic Church's intervention on parish cinema exhibition – and its failure to do so. Firstly, it is extremely hard to assess with certainty parish cinema programming in the post-war period, with no record of what was shown in the Catholic exhibition sector until the end of the fifties. If one takes Rome as an example, only from the 10 September 1959 did all Roman editions of the main national newspapers introduce specific listings for parish cinema programming. Prior to this, religious venues were included, without distinction, in the section dedicated to third run cinemas, making it difficult for scholars to investigate the parish cinema programming systematically, and thus evaluate how the CCC ratings were respected by individual exhibitors. A limited period (September-December 1959) and a small sample of data surveyed (528 titles) discloses a complex landscape in Catholic programming practice¹⁵. Examining the categories shown in the considered period, the total number of films that were unsuitable for parish cinemas yet nevertheless present in programming schedules is 124 of 528 (one of five), demonstrating a clear transgression of the CCC's guidelines by parish cinemas in Rome¹⁶.

To extend this investigation to the rest of the country, the PRIN database represents the most valuable starting point. The documents collected in the database confirm the difficulty and the inconsistency in monitoring and enforcing abidance to the CCC's ratings. On 10 February 1955, for instance, Angelico Allori, parish priest of the Basilica Santa Maria Novella in Florence, complained to Monsignor Albino Galletto that, while he complies to the CCC's guidelines by blocking screenings in his cinema of films rated «For Adults with Reservation», he discovers that several parish cinemas which are in a similar situation – «private management of a Church owned cinema» – have continued to transgress the rules (*fig. 1*)¹⁷. Allori's letter challenges the alleged control imposed by the CCC and by the Diocese leaders, who are unable to stop the programming of unsuitable films in a wide number of parish cinemas¹⁸. The letter attests that – though the CCC had been urgently attempting to moralize cinema through an elaborate rating system – in practice, individual parish venues were able

¹⁴ CCC, Fondo Presidenza Generale, 25 February 1949, series XV, envelope 4, folder 1, pp. 1-8 (pp. 2-3) (DB: ISACEM 679).

¹⁵ See Treveri Gennari; Dibeltulo, 2016.

¹⁶ Treveri Gennari; Dibeltulo, 2016.

¹⁷ Angelico Allori, letter to Albino Galletto, 10 February 1955, p. 1-2, Archive of the ACEC (DB: ACEC 358).

¹⁸ DB: ACEC 358.

FILMS " ADULTI CON RISERVA " PROIETTATI	
NEI CINEMA : CAVOUR,IL PORTICO,EDEN,LUX	
dall'Ottobre 1954 al Febbraio 1955	
<u>CAVOUR</u>	<u>IL PORTICO</u>
Ott. 12: SIAMO DONNE. Ar	Ott.13: TRAPPOLA DI FUOCO . Ar
Ott. 13: MARITO PER FORZA.Ar	20 : RISCATTO. Ar
Ott. 17: SPETTACOLO DI VARIETA'. Ar	23: SOMBRERO. Ar
Ott. 30: LA MASCHERA E IL CUORE. Ar	28: DOV'E' LA LIBERTA' ? Ar
Nov. 3 : TRONO NERO . Ar	Nov. 5: AMORE PROVINCIALE. Ar
Nov. 4 : idem	12: CENTO ANNI D'AMORE. Ar
6 : CAVALCA VAQUERO.Ar	22-23 : SQUILLI DI PRIMAVERA.Ar
12 : NOTTE SENZA FINE. Ar	Dic. 2: MIZAR Ar
26 : COMANDANTE DEL FLYNG MOON. Ar	6-7 : NERONE E MESSALINA. Ar
Dic. 7 : FINE DI UN TIRANNO. Ar	16: IN AMORE SI PECCA IN DUE. Ar
12: ACCADDE A BERLINO. Ar	17: REGINA VERGINE. Ar
16: MOGAMBO . Ar - e il 17	Genn.1955 : 10:EROI DI 1000 LEGGENDE.Ar
22: BALLATA SELVAGGIA. Ar	11. : CAVALCA VAQUERO. Ar
25-26 : DELITTO PERFETTO. Ar	22-23: L'ALLEGRO SQUADRONE. Ar
27-29: ACCADDE AL COMMISSARIATO. Ar	29: LA MASCHERA E IL CUORE. Ar
30 : ANDROCLO E IL LEONE. Ar	Febbr. 3 : IL TRONO NERO. Ar
Genn.'55: 11:PER SALVARTI HO PECCATO.Ar	
27 : VIVA ZAPATA. Ar	
Febbr.9 : AMORI DI CLEOPATRA. Ar	
	<u>Cinema LUX</u>
	Ott. : 16 : SCARAMOUCHE. Ar
<u>Cinema EDEN</u>	
Nov.15 : CAVALCA VAQUERO. Ar	
Dic. 2 : FEMMINA CONTESA. Ar	
5 : SPETTACOLO.DI VARIETA'. Ar	
6 : LA SEPOLTA VIVA. Ar	
7: AMORE PROVINCIALE. Ar	
27: IL TRONO NERO. Ar	
29: IL COLLEGIO SI DIVERTE. <u>Sconsigliabile.</u>	
Genn.'55: 18: MOGAMBO. Ar	
20 : BALLATA SELVAGGIA. Ar	
22 : GIORNI D'AMORE. <u>Sconsigliabile</u>	
23 : PRATELLI SENZA PAURA. <u>Sconsigliabile</u>	
28 : ACCADDE AL COMMISSARIATO. Ar	
Febbr. 9 : LE NEVI DEL CHILIMANGIARO. Ar	
10 : FURORE. Ar	

copy

Fig. 1 – Films rated “for Adults with Reservation” screened in the parish cinemas Cavour, Il Portico, Eden and Lux in the period October 1954-February 1955. Angelico Allori, letter to Albino Galletto, 10 February 1955, p. 2, Archive of the ACEC (DB: ACEC 358).

Fig. 2 – “La Contessa di Castiglione” shown at the parish cinema Robur et Virtus in Sassari. Floris Ammannati, letter to Albino Galletto, 3 February 1955, p. 2, Archive of the ACEC (DB: ACEC 1262).



to infringe the regulations without receiving any real or timely form of punishment. Moreover, the «double standard» to which Allori refers is not exclusive to the cinemas in Florence. The case of *La Contessa di Castiglione* (*The Contessa's Secret*, 1954, George Combret) is a pertinent example. The film, a French-Italian co-production, was promoted by Taurus Film (its production company) and Zeus Film (its distribution company) as a «dramatic love adventure» and «one of the most passionate and poetic episodes of our Risorgimento»¹⁹. The film was rated «A with R» but shown anyway in the parish cinema Robur et Virtus in Sassari (Sardegna) (fig. 2). On 3 February 1955, Floris Luigi Ammannati, as Deputy President of the ACEC, sought the support of Mons Albino Galletto's in exerting pressure on the Archbishop of Sassari to avoid not only that such films be publicize in such a licentious way, but also that they be shown at all, if not approved by the CCC²⁰. The case of the Robur et Virtus cinema is one of several instances where the Catholic establishment was asked to intervene because of open violations of the CCC rules. The examined documents reveal, in fact,

¹⁹ [Anon], 1954.

²⁰ Floris Ammannati, letter to Albino Galletto, 3 February 1955, Archive of the ACEC (DB: ACEC 1262).

several infringements but also several possible interpretations of those transgressions. They certainly confirm tensions between Catholic and commercial exhibitors, as summarized in a note attached to a letter of complaint about the programming of a parish cinema in Lombardy (24/8/1949): «The industry assumes the right to choose first, so they choose the films for all and we are left without programming».²¹ The lack of suitable films was a common complaint among Catholic exhibitors, confirming that film production in the post-war period did not seem to respond to the pressure applied by the CCC guidelines. It also shows that the parish cinema circuit had to find creative solutions in order to provide a schedule that balanced films that suited Catholic morals and those that provided entertainment for Catholic audiences. This, however, was not always possible, and as late as 1966 the morality of the parish cinema theatre was still up for debate²².

However, the lack of suitable films was also used as justification for another violation of the rules that regulated cinema circuits, and not only parish ones: the compulsory screening of national films. Article 7 of law n. 379, 16 May 1947, stated that all exhibitors had to reserve 20 days per term to screen national films. The lack of compliance to the compulsory screening of national films – something that is often denounced in the archival documents – is justified by parish exhibitors through the lack of national films available for screening in their cinemas. In fact, this infringement aligns the ecclesiastic establishment with Catholic exhibitors. A document issued from the CCC and sent to Giulio Andreotti²³ (the State Undersecretary in charge of entertainment), only a few months after the approval of the cinema law, notes the shortage of Italian films that suit the Catholic cinema circuit, raising it as a hindrance to the new law. This concern is quickly echoed by individual Catholic exhibitors, who agree on their disadvantaged position, having to screen only the films approved by the CCC, and denounce the lack of choice of national productions²⁴. The application of legislation to parish cinemas is not so straightforward. In fact, Monsignor Galletto is at times forced to clarify the obligation of Catholic cinemas in relation to compulsory screenings²⁵. The following year, this unclear and indeed unrealistic situation created the need to ratify an agreement between ANICA (the Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive Multimediali – which represented production and distribution in Italy at the time) and the ACEC. The agreement stipulated that the ACEC must commit to enforcing the compulsory programming among its members within the limits of what is possible under the CCC's regulations²⁶. Nonetheless, the problem remained

²¹ «L'industria si arroga il diritto di prima scelta così porta via i film per tutti e i nostri restano senza programmazioni», letter from the Direzione Comunale di Borgosatollo to AGIS, 24 August 1949, Archive of the ACEC (DB: ACEC 1101).

²² See Treveri Gennari; Dibeltulo, 2016: 42; Subini, 2017: 43.

²³ CCC, Document for Giulio Andreotti, December 1949, Cinema series, envelope 1070, Giulio Andreotti Archive (DB: ASILS 572).

²⁴ Gestore del cinema parrocchiale di Oderzo, Letter to Giulio Andreotti, 10 October 1950, Cinema series, envelope 1070, Giulio Andreotti Archive (DB: ASILS 574).

²⁵ Albino Galletto, letter to Luigi Recagno, 21 February 1955, Archive of the ACEC (DB: ACEC 356).

²⁶ Eitel Monaco, letter to Francesco Dalla Zuanna, 1 May 1956, Archive of the ACEC (DB: ACEC 651).

unresolved in 1959, as Monsignor Francesco Angelicchio (at that time director of CCC) writes to Monsignor Dalla Zuanna (President of ACEC) expressing the need to create a specialized magazine for the exhibitors²⁷ which could provide – together with relevant news about ACEC and SAS²⁸ – detailed information on the eligible films for compulsory screening²⁹. According to Angelicchio, this would give exhibitors the feeling of being properly supported as part of the wider Catholic family. It does also show the ACEC's apparent commitment to the 1956 agreement.

Together with the programming issues highlighted above, other infringements documented in the *Cattolici e il cinema* database refer to screening films on a daily basis and, much less prominently, projecting recently-produced films in parish cinemas, which should be only available to commercial, first run cinemas. Despite Monsignor Galletto's reminder, on 10 October 1949, that (in the presence of a commercial cinema) the parish can only screen on Sundays, public holidays and no more than two working days per week, several cinemas are reported as having broken these rules³⁰. This is an evident confirmation that parish cinemas were managed much more as commercial enterprises, as will be raised and discussed further in the subsequent analysis of the *Bollettino dello Spettacolo*.

The level of control used in the definition of commercial and parish cinemas was also applied to marketing material. Where there was a commercial cinema, film publicity (in the form of photos and notices on the actual screening) had to take place only «in the building perimeter of the cinema»³¹. This rule regarding film publicity, however, was not always respected. Film posters were often visible in the main squares and main roads of a town, «all over the village», and for some films even in cafés, *trattorie* and shops. This was the case for *Angel of the Amazon (Il sortilegio delle Amazzoni, 1948)* by John H. Auer, shown at the Cinema Regina Pacis in Ostia Lido (*figs. 3 and 4*) and for the films shown at the cinema oratorio S. Luigi in Abbiategrasso (*fig. 5*)³². Inappropriate marketing referred not only to film posters and their location, but also to pub-

²⁷ «An ACEC Bulletin, which currently is only sent to delegates and the executive team of the Association» («un notiziario ACEC, che adesso viene inviato solo ai delegati e ai dirigenti dell'Associazione»), letter from Francesco Angelicchio to Francesco Dalla Zuanna, 28 January 1959, Archive of the ACEC (DB: ACEC 1867).

²⁸ The SAS, Servizio di assistenza alle sale cinematografiche cattoliche, consisted of organizations supporting the management of parish cinemas, and especially interactions with distributors (Martin John O'Connor, letter to Vescovi italiani, 1 June 1953, pp. 1-6, p. 4, Archive of the ACEI, DB: ACEI 60).

²⁹ Francesco Angelicchio, Letter to Francesco Dalla Zuanna, 28 January 1959, Archive of the ACEC (DB: ACEC 1867).

³⁰ Memo for Mons Albino Galletto, 10 October 1949, Archive of the ACEC (DB: ACEC 113); The Cinema Oratorio Lux, for example, screened for 11 days more than expected over a total of 68 days, and this was certainly not an exception in the list of infringements of this kind (Direzione Cinema Savoia, letter to AGIS, 20 December 1949, Archivio dell'ACEC, DB: ACEC 1118).

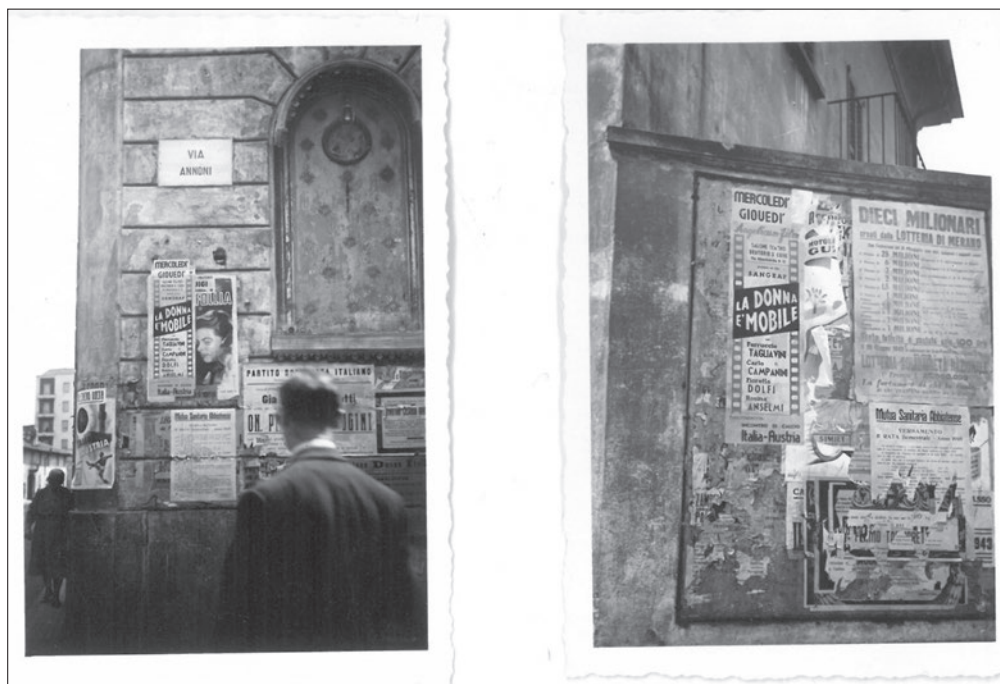
³¹ Memo, 28 April 1949, Archive of the ACEC (DB: ACEC 758).

³² Direzione Cinema Superga, letter to AGIS, 12 November 1949, Archive of the ACEC (DB: ACEC 1089); AGIS, Letter to CCC Abbiategrasso, 7 July 1949, Archive of the ACEC (DB: ACEC 1100).



Figs. 3 and 4 – Posters for “Il Sortilegio delle Amazzoni” displayed in Ostia Lido. AGIS, letter to Presidenza del Consiglio dei Ministri, 14 December 1949, p. 3-4, Archive of the ACEC (DB: ACEC 1093).

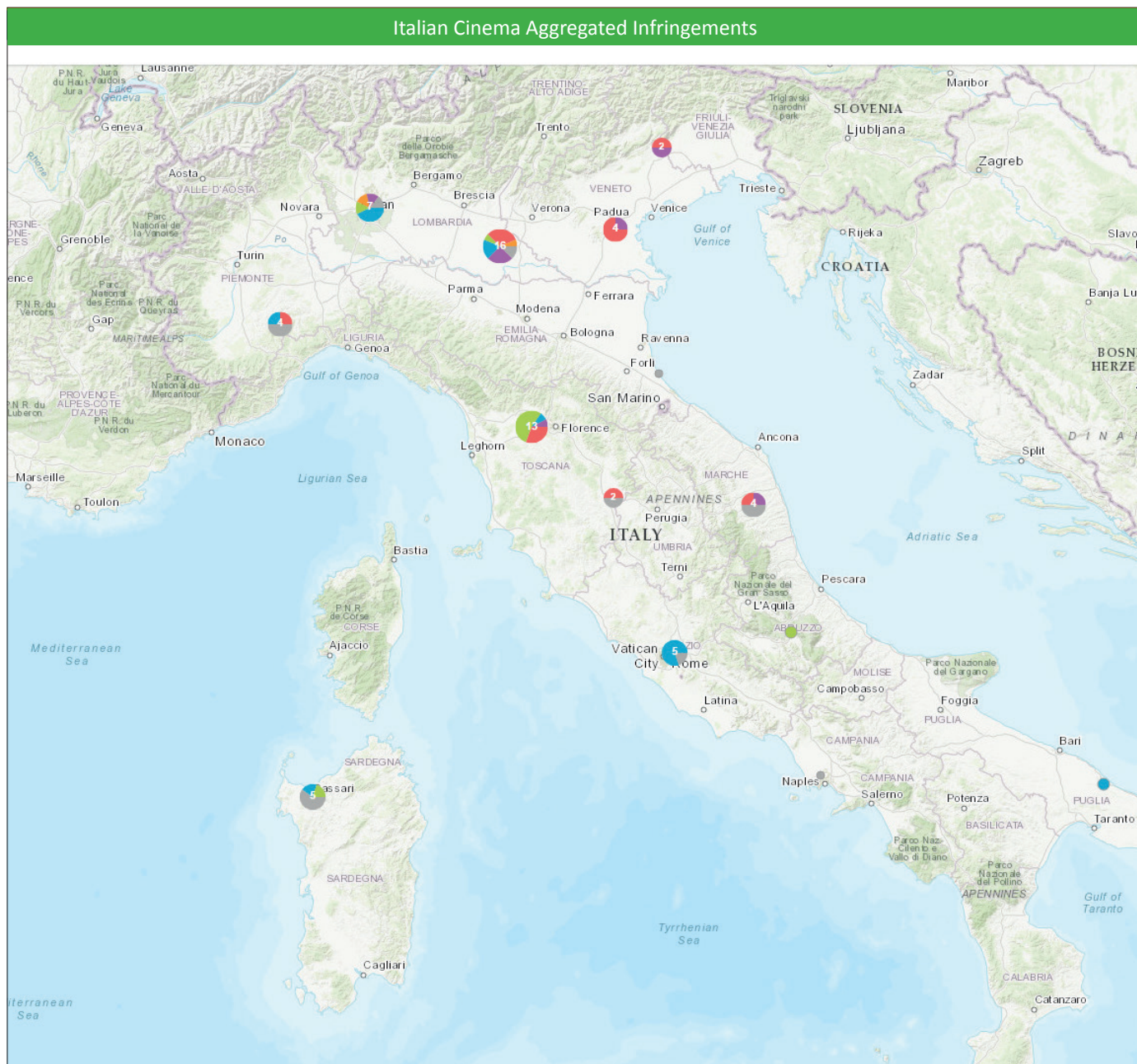
Fig. 5 – Posters of films shown at the cinema oratorio S. Luigi in Abbiategrasso. AGIS, letter to CCC, Abbiategrasso, 7 July 1949, p. 3, Archive of the ACEC (DB: ACEC 1100).



licity in newspapers and magazines. Often these adverts were accused of presenting information which perhaps were not necessary for Catholic exhibition. Examples include: actors' names, technical details (such as technicolor, cinemascope (*fig. 6*) but also heating system in the cinema), or expressions such as: «by popular demand», «masterpiece of the year», «laughs» and «beautiful girls», considered inopportune for a parish cinema³³. The concept of appropriateness certainly reappears tenaciously in the archival documents, reminding the reader of the difficulty when adapting the film medium and its para-textual materials to the rigid criteria of the Catholic Church.

While compulsory programming, abundance of the CCC classifications and film publicity were the main infringements which emerge in the investigation of the *Cattolici e il cinema* database, some further, minor transgressions are also worth mentioning, for a more comprehensive portrayal. The unclear ownership or management of Catholic cinemas was not an uncommon concern and often indicated as a reason for tension with the commercial circuit, since it could affect how parish cinemas were run as commercial rather than educational enterprises. There were some instances of unfair competition in distribution deals, like the case of Mr Giandotti, of the parish cinema Regina Pacis in Ostia Lido, accused by a commercial exhibitor of exerting pressure to raise

³³ Letter to cinema Il Sentiero, 23 March 1953, Archive of the ACEC (DB: ACEC 1217); letter to AGIS and ACEC, 23 March 1953 (DB: ACEC 1191); On 28 September 1954, Luciano Pappalardo, an industrial exhibitor, informed Monsignor Galletto that the parish cinema *Ribur et Virtus* in Sassari (aside from having infringed several rules which had forced him to appeal the year before), had referenced Cinemascope in the Sunday paper. This is his comment: «It seems too much trying to protect parish cinemas. I pay millions in taxes every year and I do not want to put up with this situation anymore». He also states that, having unsuccessfully tried to raise the issue with AGIS, he will try elsewhere (Luciano Pappalardo, letter to Albino Galletto, 28 September 1954, Archive of the ACEC, DB: ACEC 1260).



Map Contents

Infringements on the map:

- 1. Programming;
- 2. Publicity;
- 3. Financial irregularities;
- x. Punishments for infringement

- 3
- 1
- 1; 2
- 2
- 3
- x
- others

This map³⁵ confirms, first of all, the uneven geographical distribution of the Catholic cinema circuit: parish cinemas were not equally present across the country. A 1955 document confirms that around 93% of all parish cinemas were located in Northern and Central Italy³⁶. This tendency has been observed previously by scholars and is investigated in volumes such as Dario Viganò's *Un cinema ogni campanile*, which, moreover, reveals that the Catholic investment in cinemas in the dioceses of Milan was evident from the early twentieth century³⁷.

³⁵ A special thanks to Alex Friend for the creation of the map.

³⁶ Floris Ammannati, letter to Francesco Dalla Zuanna, 1 March 1955, Archive of the ACEC (DB: ACEC 284).

³⁷ Viganò, 1997.

The «pioneers of the Catholic project»³⁸ – as Viganò calls the religious figures who were active promoters of cinema in the North of the country – could not be as easily found in the South, leaving an unbalance that was familiar to the CCC. Indeed, several archival documents inform us that funding was sought not only to build more cinemas in the South, but also to make film screenings more widely available generally in those areas. In 1955, Ammannati requested four million lire of funding from the Presidency of the Council of Ministers to buy 10 projectors for the poorest areas of the country³⁹. In the same year, Dalla Zuanna requested 12 million lire from the Direzione Generale dello Spettacolo in order to buy 30 projectors in Sardegna, since ACEC's funds of 7-8 million were not sufficient⁴⁰. These attempts, however, were not enough to resolve the geographical unbalance, as was confirmed in a new survey of parish cinemas in 1960⁴¹.

The discrepancy between the North and South of the country is also made visible in the number of parish cinemas that applied for a commercial licence. Looking at how this critical issue was regulated might provide some insight into the tension it produced. The minutes of a 1949 meeting of the episcopal delegates of the CCC explains the process: if a parish cinema wants to compete with a commercial one, it must request a commercial licence; over the years several submitted applications to obtain this⁴². There were several reasons to do so. For instance, in 1955 in Genoa a priest – concerned that a commercial cinema might open in his parish district – applied for a commercial licence⁴³. In this context, Albino Galletto then reiterated the intervention of a non-religious manager and ACEC's position in not recommending this transformation: if a parish cinema becomes commercial it must negotiate at all levels as a real business, and it cannot avoid the compulsory screening of national films⁴⁴. Moreover, as some examples show, once transformed into commercial enterprises, these cinemas would struggle to follow the CCC moral guidelines. In the specific case mentioned above, Galletto's recommendation was that «if the ratio between number of people and cinema seats allows it, we could suggest that our lay people apply»⁴⁵. Indeed, since priests could not manage commercial cinemas, often trustworthy laymen would submit the application. This is one of several attempts from commercial and parish cinemas to go beyond their remit in order to circumnavigate the problem. By investigating the role of parish cinemas from a commercial point of view – that is, exploring their pur-

³⁸ Viganò, 1997: 13.

³⁹ Floris Ammannati, letter to Presidenza del Consiglio dei Ministri, 24 February 1955, Archive of the ACEC (DB: ACEC 287).

⁴⁰ Francesco Dalla Zuanna, letter to Direzione Generale dello Spettacolo, 26 October 1955, Archive of the ACEC (DB: ACEC 1198).

⁴¹ Francesco Dalla Zuanna, letter to Alberto Castelli, 18 October 1960, Archive of the ACEC (DB: ACEC 37).

⁴² CCC, 25 February 1949, Fondo Presidenza Generale, series XV, envelope 4, folder 1 (DB: ISACEM 679).

⁴³ Luigi Recagno, Letter to Albino Galletto, 15 February 1955, Archive of the ACEC (DB: ACEC 355).

⁴⁴ Albino Galletto, Letter to Luigi Recagno, 21 February 1955, Archive of the ACEC (DB: ACEC 356).

⁴⁵ DB: ACEC 356.

pose from the national exhibitors' association trade journal – one can better comprehend how the same problems are addressed. The following section will do that.

II. VOICES OF CONCERN, CINEMA EXHIBITORS AND FAILURE OF CONTROL

In October 1945 the Associazione generale italiana dello spettacolo (AGIS) launched its bi-weekly trade journal «Bollettino di informazioni»⁴⁶, with the aim of addressing the quantitative aspect of audiences, as well as analysing and commenting on the figures of the film industry in Italy. Together with box-office data from across the country and information on all Italian films screened in first run cinemas, the «BdS» provided exhibitors a platform from which they could openly discuss their concerns about the running and management of their cinema theatres.

Within the context of this article, i.e. focusing purely on the relationship between commercial and parish cinemas, the AGIS trade journal represents a way to examine the positioning of all Italian film exhibitors as well as a repository for both to voice their concern about issues. This includes, for instance, the apprehensions of commercial exhibitors about parish cinemas overstepping their boundaries, or parish cinemas exhibitors' attempt to be recognized and treated as exhibitors to all effects. Both categories, however, use the publication to discuss layers of control over infringements and to seek clarifications in terms of rules and regulations. In particular, the pages of the «BdS» were often the arena for industrial exhibitors to express their dissatisfaction about the publicity, programming and types of films shown in parish cinemas, as well as issues around lay management. They also highlight frustrations about the lack of control to restrict repeated violations or contain unruly competition⁴⁷. In fact, on the pages of the «BdS» the ACEC and the ANEC⁴⁸ were formally asked to demonstrate their close collaboration by intervening with a systematic survey of infringements in all areas of the country⁴⁹. Unfortunately, even this concerted action did not result in a tighter control of rule violations – worsened by the high volume of applications to transform parish cinemas into commercial ones as reported in the «BdS». This had obvious consequences on the exhibition sector as a whole, creating uncertainty for commercial exhibitors, who felt threatened by the pressure of parish cinemas due to their application for licenses, potentially forgetting their educational nature⁵⁰.

⁴⁶ In 1952 its title was changed to «Bollettino dello spettacolo»; henceforth I refer to the publication as «BdS».

⁴⁷ The Catholic establishment was well aware of this uncomfortable situation, to the extent that a letter by Martino G. O'Connors (President of the Pontifical Commission for Cinematography) addressed to all Italian bishops suggested the constitution of a diocesan Committee to: study and resolve the parish cinemas' problems; examine the application to open new cinemas; reviewing all films; ensuring exhibitors adhere to rules; ensure all cinemas are members of ACEC (Martin John O'Connor, letter to Vescovi italiani, 1 June 1953 (DB: ACEI 60).

⁴⁸ Associazione Nazionale Esercenti Cinema (the National Exhibitors Association).

⁴⁹ [Anon], 1956: 4.

⁵⁰ This was the case, for instance, for the cinema-oratory in Suzzara, a small village in Lombardy. Despite being rejected three times for technical clauses, the parish cinema continued to renew its application to become a commercial cinema (D. 1950: 1).

As well as a means to voice the concerns of commercial cinema owners, the «BdS» was also used by parish cinemas to assert themselves as proper exhibitors. They often felt misrepresented in the pages of «BdS», and claimed the need for more space to discuss the difficulties they faced to survive alongside commercial competition. The main obstacle for parish cinemas that was expressed in the pages of the «BdS» – and confirmed in a letter from Dalla Zuanna to Mons. Galletto – were of a financial nature: taxes were too high and takings too low, especially in small towns and villages⁵¹. While relieving tax pressure in rural areas in particular became a concern that ecclesiastic authorities sought to resolve, this was not the only difficulty parish cinemas encountered in their attempt to remain alive⁵². The number of cinema seats granted to parish cinemas was, in fact, another alarming aspect, which Mons. Galletto had already raised in 1950 in a letter to Giulio Andreotti, affirming that «the relationship between number of inhabitants and cinema seats imposed by AGIS constitutes a threat for small parishes» and that the lack of Catholic representatives in Committees makes it difficult to voice their concerns and needs in relation to commercial exhibitors⁵³. The pages of the «BdS», however, depict commercial exhibitors' representatives fairly in their attitude towards the high number of applications for the opening of new parish cinemas, «considering the many positive responses they have supported»⁵⁴. Five years later, however, Catholic representatives were still not included in the Commissione apertura sale (Committee granting the opening of new cinemas), and this absence was yet viewed as the inability to influence decisions in favour of the Catholic circuit⁵⁵. The fragile balance between ACEC and AGIS was often maintained by governmental choices which – through the course of the years – favour either one organization or the other, to ensure that both could prosper in the complex exhibition landscape. The results were not often effective. The attempts of parish cinemas to present themselves as fully-fledged theatres did not appear successful, despite constant reminders that they should be treated, at least from the point of view of their relationship with AGIS, in an equal way to commercial cinemas⁵⁶. Often the «BdS» was accused of publishing letters from commercial exhibitors criticizing parish cinemas and their category (ACEC) – a part of AGIS itself – and Franco Bruno (director of the «BdS» at the time) was reminded that «this behaviour can only provoke a sense of distrust towards Catholic exhibitors for the

⁵¹ Francesco Dalla Zuanna, letter to Albino Galletto, 3 October 1955, Archive of the ACEC (DB: ACEC 442); [Anon.], 1953: 6; [Anon.], 1957: 6.

⁵² Letter to Albino Galletto, 10 October 1949, Archive of the ACEC (DB: ACEC 113).

⁵³ Albino Galletto, letter to Giulio Andreotti, 20 March 1950, Archive of the ACEC (DB: ACEC 1442).

⁵⁴ [Anon.], 1952a: 4.

⁵⁵ Silvano Battisti, letter to Francesco Dalla Zuanna, 16 May 1956, Archive of the ACEC (DB: ACEC 696).

⁵⁶ Silvano Battisti, letter to Francesco Dalla Zuanna, 7 March 1955, Archive of the ACEC (DB: ACEC 397).

commercial exhibitors reading the journal»⁵⁷. This was only increased when, on the pages of the «BdS», the Catholic exhibition network was reprimanded for its infringements. Often, in fact, the journal informs its readers of the sanctions over parish cinemas' violations regarding publicity or unauthorized screenings⁵⁸. It also reminds parish cinemas to respect censorship regulation, such as preventing children from watching films classified «for adults» by the CCC, whose ratings were regularly published in the journal⁵⁹. Overall, the «BdS» served to clarify the distinct roles of different categories of cinemas, in an attempt to balance the needs of both. It moreover functioned as a vehicle to disclose the soft line often adopted by the ANEC and the AGIS towards the ACEC; perhaps the consequence of governmental pressure to close an eye to parish cinemas, as the preferred approach to preserve this fragile balance. Though it left commercial exhibitors in an uneasy relationship with Catholic ones, this approach would iron out broader disagreements with the CCC, which itself was very mindful of the potential difficulties encountered by Catholic activity in the film and media industries.

III. CONCLUSIONS

There were several attempts to circumnavigate the problems and reduce the tensions between parish and commercial cinemas. Official and unofficial responses given by local and national authorities in regard to these problems were varied. Several documents in the *Cattolici e il cinema* database refer to the practice of reprimanding parish cinemas for their infringements, suspending their licence for several days and in some cases threatening its permanent abeyance. However, these procedures rarely had the desired effect, though even more rarely were extreme sanctions fully imposed. The several complaints found in the «BdS» demonstrate – at least up to the end of the 1950s – a failure of these intents. This failure can be potentially read as a soft approach on behalf of the CCC to ensure that parish cinemas were put in the position to compete successfully with their commercial counterparts. This might have been the case. However, it might also be explained by the shift to which Garofalo refers from the big to the small screen, since television had started to jeopardize the Catholic moral integrity from the end of the 1950s, and this new threat began to overshadow the role of cinema in the eyes of the Catholic establishment⁶⁰.

At the same time, it is evident that, together with attempts to circumnavigate the problems, there are clear efforts to challenge the rules openly. These instances all express an underlying need to change some of the restrictions which

⁵⁷ Silvano Battisti, letter to Franco Bruno, 22 February 1955, Archive of the ACEC (DB: ACEC 1452). However, the tension for parish cinemas that arose from the balance between commercial needs and adherence to Catholic morality was often seen unfavourably by ACEC's regional delegates, who insisted on keeping cinema as a means for «apostolate and education» rather than a source of income (Alfonso Bonetti, Giuseppe Gaffuri, Giuseppe Fossati, letter to Albino Galletto, 20 September 1955, Archive of the ACEC, DB: ACEC 444).

⁵⁸ [Anon.], 1952b: 2.

⁵⁹ [Anon.], 1955: 5 bis; [Anon.] 1959: 5.

⁶⁰ Garofalo, 2017: 91-98.

had become too tight for both categories. The number of cinema seats granted, which could be no more than 50% of the commercial ones for parish cinemas, and tax pressures, which were too high for Catholic venues – especially in small villages – were some of the difficulties that religious exhibitors have to face. Commercial venues, on the other hand, were forced to compete with parish cinemas, which did not need to make a profit and therefore could pay higher rental percentages. A parish exhibitor called this relationship «a competition for a good purpose», while a commercial exhibitor described it more as a «rivalry, a cold war between two parties: one which is potently fierce and one which is desolately weak», showing how the dynamics at play between commercial and parish exhibition sectors were far from clear⁶¹. It also confirms that the boundaries between parish and commercial cinemas were blurred in the post-war period, exposing a complex network of compromises and allegiances that are difficult to disentangle.

⁶¹ Laccisaglia, 1952: 3.

Archives

This article draws from documents available online in the database of the PRIN (Research Project of National Relevance) on Catholics and cinema, coordinated by the University of Milan.

N.b.: documents available in the PRIN database come both from indexed archives and from archives which have not yet been ordered: in the former case, source verification can be carried out on the scans available online (<https://users.unimi.it/cattoliciecinema/>) as well as in the original archive of each document. Documents are therefore identified in the footnotes with two references: one with which they are indexed in real archives (if available) and another referring to the PRIN database (indicated within parentheses). After the first occurrence, each document is identified solely through database abbreviation.

Table of Acronyms

ACEC: Associazione Cattolica Esercenti Cinema

AGIS: Associazione Generale Italiana dello Spettacolo

ANICA: Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive Multimediali

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

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

PRIN: Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale

SIAE: Società Italiana degli Autori ed Editori

Bibliographic References

[Anon.]

1952a, *Per sale parrocchiali esaminate 18 domande*, «Bollettino dello Spettacolo», year VIII, n. 141, 15 March.

1952b, *Sanzioni contro cinema parrocchiali*, «Bollettino dello Spettacolo» year VIII, n. 142, 31 March.

1953, *Eloquenza delle cifre*, «Bollettino dello Spettacolo», year IX, n. 170, 15 May.

1954, *La Contessa di Castiglione (by George Combret, 1954)*, «Cinespettacolo. Settimanale della industria dello spettacolo», year IX, n. 22-23, 10 July.

1955, *Cinema parrocchiali e "film per adulti"*, «Bollettino dello Spettacolo», year XI, n. 263, 16 November.

1956, *Una rigorosa indagine sulla disciplina dei parrocchiali*, «Bollettino dello Spettacolo», year XII, n. 272, 14 January.

1957, *Il linguaggio delle cifre*, «Giornale dello Spettacolo», year XIII, n. 8.

1959, *Statistiche, Lettere in Redazione*, «Giornale dello Spettacolo», year XV, n. 18, 9 May.

D.

1950, *La disciplina dei cinema oratori*, «Bollettino di Informazioni», year VI, n. 93, 15 February.

Fanchi, Mariagrazia

2006, *Non censurare, ma educare! L'esercizio cinematografico cattolico e il suo progetto culturale e sociale*, in Eugeni, Ruggero, e Viganò, Dario (eds), *Attraverso lo schermo, Cinema e cultura cattolica in Italia*, Ente dello Spettacolo, Rome 2006.

Garofalo, Damiano

2017, *«Cambiare il pubblico, tutto il resto verrà da sé»: erotismo, cultura di massa e spettatori cattolici (1954-1969)*, «Schermi», year I, n. 1, January-June.

Laccisaglia, M.

1952, *Sale parrocchiali: concorrenza "a fin di bene"*, «Bollettino dello Spettacolo», year VIII, n. 138, 31 January.

Subini, Tomaso

2017, *Il cinema immorale sullo sfondo del modello penitenziale postidentino*, «Schermi», year I, n. 1 January-June.

Treveri Gennari, Daniela;

Dibeltulo, Silvia

2016, *Censorship Italian Style: Catholic Policies and Programming in 1950s Roman Parish Cinemas* in Cavallini, Roberto (ed.) *Requiem for a Nation: Religion, Politics and Visual Cultures in Post-War Italy, 1945-1975*, Mimesis International, Milan/Udine 2016.

Venturini, Alfonso

2017, *La censura cinematografica e la Chiesa durante la seconda guerra mondiale*, «Schermi», year I, n. 1, January-June.

Viganò, Dario Edoardo

1997, *Un cinema ogni campanile. Chiesa e cinema nella diocesi di Milano*, Il Castoro, Milan.

QUANDO IL CINEMA SCENDE IN PIAZZA. FORME, FUNZIONI, FIGURE DEL CINEFORUM CATTOLICO

Elena Mosconi

L'intervento ricostruisce la nascita e lo sviluppo del cineforum, un metodo di presentazione e discussione pubblica dei film promosso da padre Félix Morlion nell'immediato dopoguerra. Tale formula, volta a sottolineare gli aspetti contenutistici, morali e, in via subordinata, estetici e formali, costituisce il principale approccio alla cultura cinematografica promosso dai cattolici. La sua ampia diffusione in Italia assume caratteristiche peculiari a seconda di luoghi, tempi, sensibilità dei promotori e del pubblico. Nel saggio vengono indagate le modalità di organizzazione e le strategie di controllo operate dai principali organismi cattolici a livello centrale come spia di un ampio prisma di approcci alla cultura, all'educazione e all'intervento nel sociale.

The paper takes into account the birth and development of the "film-forum", a method of public presentation and discussion of films, promoted by Father Félix Morlion in the immediate post-war period. This formula, which aimed at underlining the content and moral aspects of films, and consequently also their aesthetic and formal qualities, is the main approach to film culture promoted by Italian Catholics. Its widespread diffusion in Italy assumes peculiar characteristics according to places, times, cognizance of promoters and audiences. The paper examines the organizational methods and the control strategies of "film-forum" put in place by the main Catholic associations on a national scale, as a clue for different approaches to culture, education and social intervention.

Tra le esperienze che caratterizzano il rapporto tra cattolici e cinema nel secondo dopoguerra quella del cineforum occupa una posizione di primo piano, per estensione e durata: il dibattito in sala, al termine della proiezione, ha segnato la forma di educazione al cinema di più generazioni di spettatori, sviluppando in loro i rudimenti di una alfabetizzazione al film, al suo linguaggio e al suo messaggio morale. Tuttavia ricostruire la storia dei cineforum non è semplice, data la loro dispersione e la specificità di ogni esperienza, che gli scenari più generali rischiano di ignorare¹. Un contributo significativo alla comprensione del fenomeno, almeno negli aspetti più istituzionali, è reso possibile dal progetto PRIN *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, che ha portato alla luce una cospicua mole di documenti². Da un punto di vista generale, il cineforum si iscrive nel più ampio movimento di attivismo

¹ Tra le interessanti storie locali, segnalo a titolo di esempio quella di Bicocchi, 1999.

² Sulla storia dei cineforum si vedano Dagrada; Subini, 2006: 257-271; Mosconi, 1994: 49-72; Mosconi, 2018: 41-88; Tosi, 1999.

culturale spontaneo dei cineclub, caratterizzato dalla nascita di numerosissimi circoli e associazioni di cultura cinematografica, con orientamenti e finalità differenti, accomunati dall'interesse per il cinema come fatto culturale. Nel caso del cineforum, le linee evolutive all'interno del periodo considerato si snodano lungo tre fasi: la nascita (1946-53), che vede al centro la figura di padre Félix Morlion; l'istituzionalizzazione attraverso l'intervento del CCC e la formazione delle associazioni nazionali (1953-61); la disseminazione lungo gli anni Sessanta e infine la scissione, in seguito al manifestarsi di sensibilità politico-culturali differenti (1962-70).

I. PADRE MORLION E LA NASCITA DEL CINEFORUM

L'idea di far seguire al film un dibattito nel quale il pubblico possa approfondire alcuni nuclei tematici e portare alla luce il messaggio morale dell'opera si deve a Félix Morlion, che la sperimenta già alla fine del secondo conflitto mondiale attribuendole il nome di "cineforum".

Il domenicano belga³ si era già distinto in patria per alcune iniziative in ambito cinematografico volte ad aumentare la familiarità dei cattolici con la settima arte: già nel 1930 aveva fondato il Centre catholique d'action cinématographique all'interno dell'OCIC, e in seguito aveva dato vita a una raccolta sistematica di schede di «documentazione completa su tutti i film usciti, accompagnata da un'analisi critica e da un giudizio morale»⁴. Per Morlion il cinema si inserisce tuttavia in un progetto ancor più ampio, che si manifesta dopo la sua partenza dal Belgio (in seguito all'occupazione tedesca), durante il soggiorno negli Stati Uniti: il domenicano punta all'educazione delle masse e alla formazione dell'opinione pubblica in senso cristiano e anticomunista, e vede nei film un efficace mezzo di propaganda e diffusione di idee. Una volta giunto in Italia, grazie ai buoni uffici di don Luigi Sturzo, dà vita alla Pro Deo, un'istituzione universitaria di studi sociali tesa a formare professionisti cristiani capaci di contrastare l'avanzata del comunismo e di diffondere idee in linea con il messaggio evangelico.

Nel testo *L'apostolato dell'opinione pubblica*, stampato in Italia nel 1944 dopo essere stato pubblicato in tre lingue⁵, Morlion è definito artefice del "forum", una «formula nuova di discussioni costruttive, fra persone di idee e di tendenze politiche diverse, su argomenti di interesse comune»⁶. Morlion incoraggia i cattolici a buttarsi nell'agone della discussione pubblica, mettendo da parte il senso di inferiorità che li fa arretrare davanti alle incertezze della secolarizzazione

³ Sulla figura di Morlion (1904-1987) si vedano: Subini, 2013 (in particolare le pp. 23-31 per gli aspetti biografici); Dagrada, 2015: 114-134; De Berti; Subini, 2016: 112-121.

⁴ Si tratta della Documentation cinématographique de la Presse. Si veda al riguardo Convents, 2001: 493.

⁵ «L'originale di questo libro fu scritto in inglese e pubblicato a Cip, 5, rue Beekman, New York; in francese Fides, 3425, rue Saint Denis, Montréal, ed in spagnolo a Buenos Aires» (Morlion, 1947: 6).

⁶ Veronese, 1947: 16-18. Morlion distingue tra forum privati (da 5 a 12 persone); forum semipubblici, cui partecipano da 50 a 100 «personaggi eminenti»; e forum pubblici, in cui 3-6 specialisti discutono le loro tesi davanti a un uditorio di 200-1000 persone.

o alle sfide poste dai mezzi moderni di comunicazione⁷, utilizzando le tecniche di persuasione e gli strumenti della retorica. Il cineforum, forma di dibattito applicata al cinema, matura in questo contesto, avvalendosi del bollettino dell'Università Pro Deo, «L'Ora dell'Azione», come strumento di divulgazione.

La metodologia del domenicano prevede una breve introduzione al film, la visione collettiva e un dibattito guidato da un moderatore, preferibilmente laico. Gli spettatori vengono invitati a individuare il tema centrale dell'opera («l'idea carica di emozioni che dà vita all'intreccio»⁸) e il modo in cui esso è espresso nel testo, nonché a riferire sulle scene più suggestive. Solo in seguito vengono affrontati – anche con l'aiuto di esperti – gli aspetti tecnici e artistici del film: sceneggiatura, inquadrature, scenografia, interpretazione, fotografia, colonna sonora, ecc. Infine, il dibattito deve portare alla luce gli aspetti morali del film («anche se, necessariamente, – osserva Sciascia – non sarà facile trovare il pubblico concorde sull'argomento»⁹, la bravura del moderatore consiste proprio nell'indirizzare il pubblico verso l'unità) ed eventualmente quelli sociali. Poiché «i cineclub comunisti puntano molto, per la loro funzione di propaganda, sul contenuto sociale del film», il metodo della Pro Deo opta invece per «discuterlo solo quando esso costituisce un elemento saliente», ricordando che «una cosa è il *contenuto sociale* del film, altra l'influenza che questo contenuto esercita sul pubblico e, in ultima analisi, è questa che ci interessa»¹⁰.

È evidente l'obiettivo di fare del cineforum un'alternativa cattolica al movimento dei cineclub, «che generalmente è abbastanza confuso nella discussione del tema centrale e nella distinzione tra il giudizio estetico ed etico»¹¹: il cinema si presenta come un'attrattiva formidabile perché popolare e istruttiva. Secondo Morlion, «nessun capocellula riesce ad impedire ai compagni di assistere ad una proiezione cinematografica gratuita»¹².

L'attivismo del domenicano in campo cinematografico non si limita ai dibattiti ma interseca più livelli, di cui dà conto Fernaldo di Giammatteo in un sapido ritratto:

Questo frate fiammingo ha fondato una unione internazionale per agire – sono sue parole – «sull'opinione pubblica allo scopo di restituire l'idea di Dio al centro delle idee correnti» e la dirige personalmente spostandosi da Roma a Bruxelles, da New York a Parigi; si è imposto di rendere «simpatico e sorridente» il Cristianesimo e di mostrarsi sempre, in ogni occasione, lui per primo simpatico e sorridente; ha l'ambizione di «convertire» i comunisti facendo appello alla loro intelligenza e al loro buon senso, e organizza contraddittori animatissimi con dirigenti del P.C.I.¹³

⁷ Morlion, 1947: 121-127.

⁸ Morlion, 1948: 3.

⁹ Sciascia, 1951: 12.

¹⁰ Sciascia, 1951: 12.

¹¹ Félix Morlion, *Memorandum sulla possibilità di orientare i principali creatori cinematografici italiani verso l'affermazione di cultura cristiana. Confidenziale*, dattiloscritto, 1949, Archivio generale della Curia generalizia OP, XIV.951 PRO.5 (DB: AGOP 5).

¹² Félix Morlion, *Confidenziale. Conclusioni su un'azione decisiva per ridurre l'influenza comunista in Italia*, dattiloscritto, 1950, Archivio della Provincia romana di Santa Caterina da Siena, PR. B. II.8.14 (DB: APSMSM 6).

¹³ f.d.g., 1950: 2.

In ogni caso, nel 1950 la ramificazione del cineforum in Italia è tale da richiedere un coordinamento, che trova sede presso la Pro Deo, per rafforzare il metodo di Morlion. Nei locali dell'università viene organizzato un "Corso accelerato di critica cinematografica (Metodologia pratica del Cineforum)" con lezioni di Morlion, Gian Luigi Rondi, direttore dell'Istituto cinematografico alla Pro Deo, Gaetano Carancini, Nino Ghelli, Renato May, ma anche di monsignor Albino Galletto del CCC, padre Giuseppe Laghi, Enrico Rosetti e Paolo Tardini sugli aspetti tecnico-organizzativi¹⁴; e sempre presso l'ateneo si svolge il primo convegno del Movimento del Cineforum nazionale che porta alla creazione dell'AICC, a capo della quale viene eletto Gian Luigi Rondi.

Tuttavia, negli anni successivi, proprio l'eccessiva vicinanza tra cineforum e Pro Deo si trasforma in un ostacolo, perché in Vaticano non viene vista di buon occhio la promiscuità tra le attività accademiche («che richiedono per tradizione in Italia il mantenimento di una certa forma e di una rilevante compostezza») e quelle di tipo pratico-organizzativo («come la propaganda politica, la diffusione della cultura cinematografica attraverso i Cineforum, i dibattiti, ecc., [...] che non si confanno con la rigida osservanza e la dignità la quale deve caratterizzare la vita di un Ateneo»¹⁵). Con tutta probabilità il Vaticano vuole riportare nei ranghi il domenicano, che è solito chiedere a industriali e persone facoltose finanziamenti sia per l'università sia per le attività di propaganda, incluso il cineforum. Così nel gennaio 1953 Morlion affida l'associazione dei cineforum al CCC, scrivendo una lettera ad Albino Galletto, consulente ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo:

L'Istituto di Cultura cinematografica, essendo d'ordine formativo e non organizzativo, è pienamente d'accordo che l'organizzazione dei Cineforum locali sia organizzativamente alle dipendenze delle persone nominate dal C.C.C. nel Cineforum nazionale. Nel periodo di sperimentazione della metodologia educativa, abbiamo preso l'iniziativa di fondare un certo numero di cineforum locali e non mancheremo di utilizzare tutta la nostra influenza per far vedere che è logico che i 40 cineforum locali nati sotto il nostro impulso si uniscano sotto la guida del Centro Diocesano dell'Ente dello Spettacolo alla nuova organizzazione. Confermiamo, come fu detto all'ultima adunanza, che è opportuno che il Cineforum nazionale non appaia pubblicamente come una Sezione del C.C.C. per non impegnare direttamente le responsabilità dell'Azione Cattolica, ma che sia organizzato in un modo simile all'Orbis con la differenza che si tratta qui di penetrare non nel campo commerciale, ma nel campo culturale.¹⁶

¹⁴ Università internazionale Pro Deo, *Sviluppo degli istituti di ricerca e applicazione*, dattiloscritto, 1950, ASILS, Fondo Vittorino Veronese, serie Azione cattolica italiana, busta 16, fascicolo 110 (DB: ASILS 484).

¹⁵ Ferruccio Prodam, *Promemoria per il Rev. Padre Antonio Silli o.p. sul colloquio avuto dal consiglio di presidenza dell'unione, con l'avvocato Vittorino Veronese, capo del Segretariato Permanente per l'organizzazione dei congressi mondiali di apostolato dei laici*, dattiloscritto, 23 giugno 1952, Archivio della Provincia romana di Santa Caterina da Siena, PR. F. III.1.2 (DB: APSMSM 11).

¹⁶ Félix Morlion, lettera ad Albino Galletto, dattiloscritto, 23 gennaio 1953, Archivio della Provincia romana di Santa Caterina da Siena, CM. II.d.4.4 (DB: APSMSM 8).

L'accordo è sancito dal I Convegno nazionale del Cineforum italiano promosso dal CCC a Roma nel giugno 1953, con l'obiettivo di «stabilire la funzione del Cineforum in seno alle forze cattoliche»¹⁷. Nei locali della Pro Deo si confrontano i relatori, equamente suddivisi tra i due enti: l'Ente dello Spettacolo schiera il consulente ecclesiastico Albino Galletto, il presidente Ildo Avetta, il segretario generale del CCC Emilio Lonero, mentre l'Università Pro Deo fa intervenire, oltre a Morlion, i docenti Nino Ghelli e Renato May, Gian Luigi Rondi e Elio Sante Uccelli, rispettivamente presidente e segretario generale del Cineforum italiano.

II. DA MORLION A GAFFURI: CINEFORUM VS. FILM-FORUM

Occorre ricordare che le iniziative dei cattolici si inscrivono in un più ampio contesto di attivismo culturale cinematografico: si tratta di un fenomeno variegato che, dopo una vigorosa e spontanea crescita negli anni Cinquanta, trainata in particolare dalla FICC, comincia ad articolarsi al proprio interno in organismi che esprimono identità più settoriali, spesso legate a un orientamento ideologico o politico, o ancora a una condizione sociale¹⁸. Il convegno del Cineforum italiano del 1953 sancisce l'importanza della componente cattolica nell'ambito del movimento culturale cinematografico e, allo stesso tempo, celebra l'unità del fronte dei cattolici sotto l'egida del CCC. Essi dispongono ora non solo di un metodo (il cineforum), ma anche di un potente struttura organizzativa, quella dello stesso CCC, e della rete capillare di sale dell'ACEC, associazione nata quattro anni prima¹⁹.

Da sinistra, sulle pagine di «Cinema Nuovo», Lino Del Fra critica «il carattere spesso contraddittorio se non antitetico, degli interventi che si sono succeduti»²⁰ al convegno, individuando tra le diverse posizioni una linea più severa e oltranzista con un approccio contenutistico ai film – che fa capo ad Albino Galletto – e un'altra più dialogica, sensibile anche al livello estetico delle pellicole, incarnata da Morlion. Il bersaglio polemico dell'articolo è l'Ente dello Spettacolo, il quale impone che i film da proiettare nei cineforum siano compresi all'interno di quelli ammessi dalla sua Commissione di Revisione nazionale. Una scelta che penalizza film di prima grandezza come *Germania anno zero* (1948) di Roberto Rossellini. I vertici del CCC si limitano ad applicare quanto prescritto dal pronunciamento della PCC del giugno 1953, indirizzato ai vescovi, che raccomanda la costituzione di «Commissioni regionali» di valutazione delle pellicole in grado di coordinare il lavoro delle Commissioni diocesane e di emettere giudizi vincolanti sulla classificazione dei film. Nelle sale parrocchiali è fatto obbligo di proiettare solo film giudicati «per tut-

¹⁷ La citazione è tratta dal volantino di presentazione dell'iniziativa, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 5 (DB: ISACEM 718).

¹⁸ Su questo tema rimando alle ricerche di Fidotta; Mariani, 2016: 37-45; Bruni, 2016: 46-55; e a Tosi, 1999.

¹⁹ Sul circuito delle sale cattoliche rimando al saggio di Daniela Treveri Gennari in questo numero di «Schermi», in cui si affronta in particolare l'esercizio parrocchiale romano.

²⁰ Del Fra, 1953: 88. Il titolo dell'articolo risponde all'affermazione di Albino Galletto secondo cui l'obiettivo dei cattolici è «dare il battesimo al cinema» (Galletto, 1953: 2).

ti” e, in caso eccezionale, film “per adulti” con opportune correzioni. Vengono invece proibiti film “per adulti con riserva”, “sconsigliabili” ed “esclusi”²¹: una disposizione che riduce sensibilmente l’offerta di pellicole da proiettare nel circuito culturale. Il CCC persegue una politica accentratrice e di omologazione del gusto, finalizzata a far convergere le varie iniziative nell’unico organismo nazionale, a evitare il dissenso interno e a imporre il massimo rispetto possibile dell’ortodossia. D’altro lato si coglie invece la posizione di Morlion, meno sottomesso all’autorità del CCC e desideroso di interagire con l’ambiente cinematografico industriale per convertirlo dall’interno, pertanto aperto a valorizzare anche la dimensione artistica ed estetica dei film.

In breve tempo diventa chiaro come le due posizioni facciano riferimento anche a due target diversi: mentre il domenicano guarda agli spettatori cinefili ed esperti, il CCC si rivolge al pubblico generico fatto di studenti, operai, casalinghe; in una parola ai frequentatori delle sale cinematografiche cattoliche, per promuoverne la capacità di fruizione critica del film e per fornire un’occasione di crescita morale e sociale. La formula del dibattito, pertanto, si sdoppia in cineforum e film-forum:

Il sorgere di sempre più numerose iniziative dei cattolici che svolgono la discussione dopo la proiezione di un film utilizzando il nome di Cineforum [ha] portato il Centro Cattolico Cinematografico e l’Istituto di Cinematografia dell’Università Internazionale degli Studi Sociali a Roma, creatrice del metodo cineforum, a fissare le norme per iniziative di educazione morale nel campo cinematografico che vengono chiamate Film Forum, distinte dalle funzioni di cultura estetica integrale che portano il nome di Cineforum. Elementi in comune: entrambi cominciano con la formulazione del giudizio morale sul valore umano e sociale del tema centrale. La differenza organizzativa è che il Film Forum è solo un metodo utilizzato da una Associazione Cattolica per i propri membri, mentre il Cineforum è un metodo ed anche una Associazione culturale di Circoli cinematografici.²²

I cineforum sono normati come gli altri circoli di cultura cinematografica: gli 82 centri censiti nel 1954 devono sottostare a un regolamento che prevede proiezioni solo per soci maggiorenni, un’attività culturale comprovata (almeno 12 pellicole di pregio con relativo dibattito) e dei responsabili qualificati. L’attività dei film-forum è invece più libera; negli stessi anni, essa viene fortemente incoraggiata dall’Ente dello Spettacolo nel quadro di una più ampia mobilitazione delle forze cattoliche in tutti gli ambiti della comunicazione sociale (radio, teatro, televisione): «Varie iniziative del C.C.C. contano sulla attuazione pratica dei film-forum in tutte le sedi di Associazione di Azione Cattolica e in tutte le sale cinematografiche annesse alle Parrocchie» con il supporto di incontri a livello regionale e diocesano sulla metodologia dei film-forum, che contempera l’«a-

²¹ Martin John O’Connor, *Lettera ai vescovi italiani*, dattiloscritto, 1 giugno 1953, Archivio della CEI (DB: ACEI 60).

²² [s.n.], 1953a.

nalisi dell'opera cinematografica da un punto di vista prettamente morale»²³. L'ente centrale mette a disposizione, a questo fine, competenze di esperti che fanno riferimento a un nuovo organismo: il Centro (cattolico) studi cinematografici²⁴. L'opportunità di dar vita a un centro di studi sul cinema era emersa dal convegno del 1953, allorché Emilio Lonero (segretario del CCC) era intervenuto «auspicando un potenziamento e approfondimento della cultura cinematografica, specie tra i giovani; un più efficace contributo dei cattolici alla formazione di una cultura cinematografica; una più intima collaborazione quale insostituibile premessa per l'azione verso gli altri»²⁵. Figura centrale del nuovo organismo è quella di don Giuseppe Gaffuri (1920-1958)²⁶, delegato ACEC per la Lombardia, e quindi responsabile del Centro studi cinematografici di Milano, che aveva realizzato cineforum presso la parrocchia milanese di San Paolo fin dal 1948 e si era segnalato come promotore di numerose iniziative di cultura cinematografica (come la prima Rassegna del Film religioso, realizzata nel 1952 presso l'Istituto Gonzaga).

A metà degli anni Cinquanta il CCC, se da un lato emargina progressivamente l'associazione dei cineforum, dall'altro investe su un progetto di ampia portata che coinvolge soggetti diversi, attribuendo al Centro studi cinematografici una responsabilità crescente nell'educazione al cinema di larghe fasce sociali²⁷. Nella corrispondenza privata tra le varie personalità implicate si trovano tracce del clima di incertezza nel quale maturano i diversi progetti. Ad esempio, padre Achille Colombo informa padre Nazareno Taddei che «il Card. Siri prese sotto l'alta sua protezione il Cineforum italiano che sarebbe sganciato da Mons. Galletto (come pure da Morlion) e penserebbe a cominciare delle pubblicazioni proprie (però noi finora non abbiamo visto niente) e P. Arpa sarebbe un po' le "nourricè" di questo "enfantinage"»²⁸. Renato May, allo stesso destinatario, riferisce invece in questi termini:

Cineforum. Fatto il consiglio nazionale a Bologna. Situazione tesissima e grande offensiva del gruppo D'Arcais - Gaffuri - Lonero. Volevano staccarsi del tutto dalla Pro Deo. Abbiamo manovrato piuttosto bene (ero io il presidente del consiglio e c'era P. Arpa abilissimo e concretissimo). Interessante la presenza del Card. Lercaro che ci ha paternamente incoraggiati, assistiti,

²³ Ente dello Spettacolo, *Programmi di lavoro dell'anno sociale 1954-55*, dattiloscritto, 1954, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 6, fascicolo 10 (DB: ISACEM 89).

²⁴ Ente dello Spettacolo, *Appunti per la riunione ai segretariati diocesani dello spettacolo*, dattiloscritto, febbraio 1954, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 6, fascicolo 10 (DB: ISACEM 86).

²⁵ [s.n.], 1953b.

²⁶ Sulla figura di Giuseppe Gaffuri si veda Garni, 1991: 170-183.

²⁷ In una lettera inviata da Floris Ammannati a Francesco Dalla Zuanna si legge che Giuseppe Gaffuri e don Dell'Angelo (dell'ACEC lombarda) «hanno poi deciso di farsi promotori, d'accordo con Mons. Galletto e l'Ente dello Spettacolo, di alcune riunioni per decidere in merito alle diverse iniziative tipo cineforum, filmforum e forum parrocchiale per fare qualcosa di organico e disciplinato anche in questo settore» (Floris Ammannati, lettera a Francesco Dalla Zuanna, 21 gennaio 1955, dattiloscritto, Archivio dell'ACEC (DB: ACEC 340). Al riguardo si veda anche Bernardini, 1981: 71.

²⁸ Achille Colombo, lettera a Nazareno Taddei, inverno 55/56, dattiloscritto, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 96).

ecc. Morale. Approvato il nuovo statuto. Approvato P. Arpa come consigliere ecclesiastico, formato il nuovo comitato direttivo: May, Uccelli, Jemma, Galletti, Pesce, Cornagi, Cavallaro, Tagliatela, ecc. Cons. P. Arpa.²⁹

Morlion si trova circondato da personalità e progetti che hanno posizioni tra loro differenti, e perde via via terreno. Da un lato vi sono i gesuiti, che incrementano la loro sfaccettata presenza nel cinema e nei media: basti citare le iniziative cinematografiche e televisive di Nazareno Taddei³⁰, i cineforum di padre Angelo Arpa³¹ – che gode della stima del cardinale Giuseppe Siri – o l'interesse di padre Antonio Covi, così come l'intenzione di creare un "centro dello spettacolo" e una rassegna di proiezioni cinematografiche (realizzata dal 1956), con il conferimento di un premio annuale per il cinema italiano³². Dall'altro lato ci sono i cattolici attivi nelle istituzioni pubbliche, da Giuseppe Sala – commissario presso il CSC dal 1952 al 1955 – a Michele Lacalamita, suo successore, improntato a una politica più aperta verso il mondo laico³³. Infine vi è da considerare il ruolo svolto dall'Università Cattolica guidata da padre Agostino Gemelli, attiva su diversi fronti tra «le attività condotte in partenariato con l'UNESCO, i corsi e i seminari del passo della Mendola e, con l'inizio degli anni Sessanta, l'insegnamento del cinema nel quadro dei corsi di Lingua e cultura italiana per stranieri»³⁴.

Attraverso il filtro della corrispondenza privata tra Renato May – che viene provvisoriamente e ingiustamente messo ai margini dai vari organismi – e Nazareno Taddei si colgono le fasi di passaggio in un biennio cruciale.

Uccelli è stato liquidato. Padre Morlion su suggerimento di Lac [Lacalamita] lo ha messo sotto accusa per complotto contro la sicurezza dello stato... collusione coi comunisti, ecc. lo hanno accusato di aver condotto una politica rivoluzionaria in quel comitato di coordinamento che lo stesso Lacalamita aveva imposto. Il Cineforum si ritira così dal Comitato... ed è la fine dei circoli del cinema. Saprai della Mendola e delle collusioni C.S.C., C.C.C. e Cattolica di Milano. La Compagnia è rappresentata da P. Baragli e P. Casolaro (che mi ha sostituito per la teoria). E poi ci sono Ghelli, Sala e Lacal. [Lacalamita]. Un complesso imponente, da cui dovrà nascere (ci sono Gaffuri e Lonero) il nuovo movimento culturale cattolico. L'azione è a larghissimo raggio. Si parla dell'attuazione dei famosi centri regionali previsti dalla vecchia legge istitutiva del C.S.C. e la base combinata da Lac. [Lacalamita] Rondi poggerrebbe nella Compagnia: S. Fedele a Milano, Missori a Padova, Arpa a Genova ecc.³⁵

²⁹ Renato May, lettera a Nazareno Taddei, 16 ottobre 1955, manoscritto, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1130).

³⁰ Sull'attività di Nazareno Taddei rimando a Subini, 2006: 239-255; Fagioli, 2000; Mancuso, 2011; Ruozi, 2017: 161-191.

³¹ Su Angelo Arpa si veda Casavecchia, 2003.

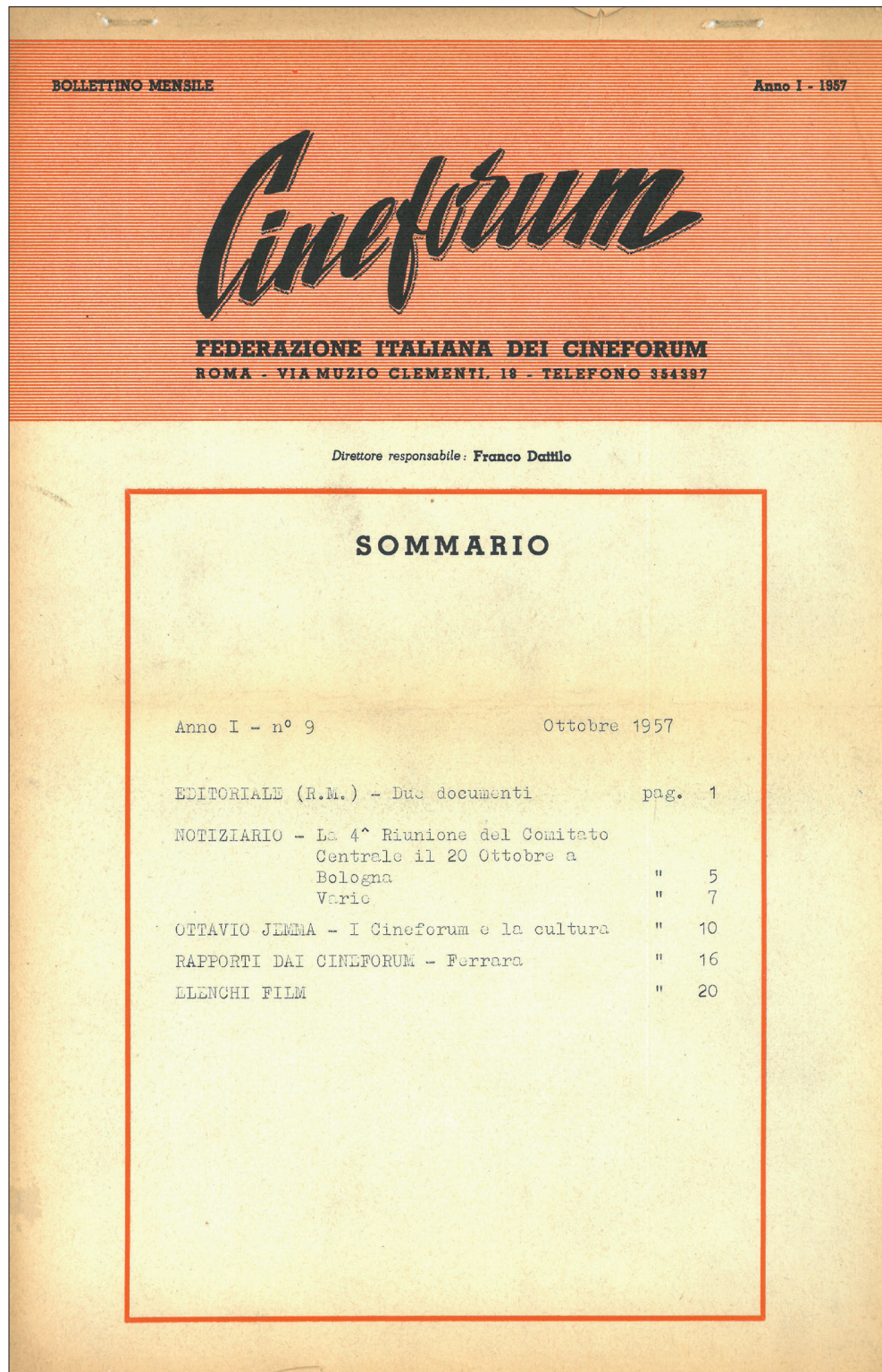
³² Cfr. Bernardini, 2006: 303-315.

³³ Brunetta, 2009: 69.

³⁴ Fanchi, 2016: 131. Sul ruolo e sul pensiero di Agostino Gemelli si veda Locatelli, 2016: 92-100.

³⁵ Renato May, lettera a Nazareno Taddei, manoscritto, 12 luglio 1956, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 167).

Frontespizio del
bollettino "Cineforum",
a. I, n. 9, ottobre 1957.



Di fronte a queste manovre l'associazione dei cineforum sembra paralizzata da una mancanza di strategia. Nell'estate 1956 il consiglio dell'associazione si dimette e viene nominato un nuovo comitato. Alle riunioni partecipano anche Arpa e Morlion. Quest'ultimo non sembra in grado di capire la situazione di grave crisi in cui versa l'associazione, anche da un punto di vista finanziario. May propone allora una mediazione volta ad assicurare un'autonomia gestionale e amministrativa all'associazione dei cineforum (tale da fornire le garanzie economiche che la Pro Deo non può dare), a favorire la nomina di un consulente ecclesiastico per garantire la conformità dottrinale al pensiero della Chiesa, e insieme a tutelare la metodologia del cineforum varata della Pro Deo. Nello stesso tempo, si prodiga in attività di mediazione con il CCC (per ottenere il nulla osta al nuovo corso del cineforum) e con il CSC, da cui spera di avere finanziamenti all'impresa³⁶. Questa articolata politica lo porta ad assumere la presidenza dell'associazione. Divenuto presidente, egli stesso³⁷ spiega sulla «Rivista del Cinematografo» l'avvicendamento alla guida del cineforum alla luce dell'esigenza di una riforma strutturale di un organismo complesso: nel gennaio 1957 «il reverendo padre Morlion in rappresentanza dell'Ente promotore che aveva nel Consiglio direttivo dell'associazione una maggioranza qualificata, ravvisando una piena maturità raggiunta dall'organizzazione, esprimeva la decisione di ritirare dal comitato centrale i sei membri che lo rappresentavano»³⁸. Nel nuovo statuto il Consiglio promuove la riforma degli organi dell'associazione in senso democratico, l'autonomia organizzativa e amministrativa, una struttura federativa, l'ampliamento delle attività.

Alla luce di questo passaggio, anche l'estromissione di Morlion dal convegno organizzato al passo della Mendola e dalle successive attività formative, di cui il domenicano si lamenta con Albino Galletto (come attestano alcune corrispondenze private)³⁹, sarebbe dovuta alla sua inaffidabilità come organizzatore culturale e come rettore della Pro Deo, più che a una vera e propria opposizione ideologica. Si ponga attenzione al fatto che il corso viene indirizzato a destinatari precisi, ossia i direttori di dibattito, a sottolineare come la «nuova forma d'azione dei cattolici in campo cinematografico che s'è stabilito di chiamare "dibattito"»⁴⁰ non sia più il cineforum. La visita di Agostino Gemelli, rettore dell'Università Cattolica, al passo della Mendola offre un ulteriore avallo all'iniziativa che cementa il sodalizio tra l'ateneo milanese, CSC, ACEC e CCC. L'organismo trainante in questa nuova situazione è – come si è detto – il Centro (cattolico) studi cinematografici, attivo dal 1953 ma costituito formalmente nel

³⁶ Si vedano le lettere di Renato May a Nazareno Taddei – tutte conservate presso l'Archivio Nazareno Taddei – del 4 ottobre 1956 (DB: ANT 174), 30 ottobre 1956 (DB: ANT 1155), 9 novembre 1956 (DB: ANT 1158), 5 dicembre 1956 (DB: ANT 1159) e 23 dicembre 1956 (DB: ANT 1160).

³⁷ Per un profilo su Renato May si veda Petrucci, 1969: 389-390; il suo contributo metodologico al dibattito cinematografico è pubblicato a puntate sulla rivista «Cineforum» nel corso del 1963 e, nello stesso anno, raccolto in un volume insieme ai testi presentati al Corso di Cultura cinematografica dell'Antoniano di Padova (May, 1963: 101-138).

³⁸ May, 1957a: 102-103. I circoli associati sono 22, per un totale di 18.264 iscritti; a essi si aggiungono circa 60 cineforum che svolgono attività non continuativa. Si veda anche May, 1957b: 140-141.

³⁹ Dagrada; Subini, 2006: 267-278.

⁴⁰ [s.n.], 1956: 61.

1957⁴¹, che propone proiezioni diversificate a seconda della fascia anagrafica e della categoria sociale, e sceglie di avvalersi, per la costituzione dei diversi circoli, di gruppi cattolici già organizzati. Ad esempio, con Gioventù studentesca dà origine al Circolo cinematografico studentesco, oppure con la FUCI (l'associazione degli universitari dell'Azione cattolica) fonda gli Incontri universitari milanesi. A questi si aggiungono il gruppo ICEM, che effettua rassegne per i maestri elementari, i genitori, le maestre e le mamme (in giorni differenti) presso la sala Gonzaga, con lo scopo di preparare gli educatori a formare i più giovani; l'ICA, che promuove incontri cinematografici aziendali; mentre l'Ambrosianum (sorto alla fine degli anni '40) e il Leonardium sono circoli cinematografici misti che si rivolgono a un pubblico culturalmente preparato⁴². La gestione del dibattito è ovviamente calibrata sui destinatari:

Le differenze tra un circolo e l'altro non riguardano solo il programma ma anche il modo di orientare il dibattito. I criteri che informano la posizione attiva del pubblico sono i seguenti: per gli studenti ginnasiali l'indagine si ferma alla lettura del film e alla individuazione del tema: per studenti di liceo comprende anche la valutazione estetica e morale; che si arricchisce per gli universitari della valutazione sociologica e della analisi dei molteplici problemi culturali; l'attenzione degli educatori è invece rivolta, in modo particolare, all'indagine sociologica e pedagogica, quella degli aziendali ai molteplici problemi di vita dell'opera.⁴³

L'efficacia della proposta è confermata dai 10.000 soci nella sola città di Milano, cui si aggiungono i numerosi aderenti delle province, dove il modello del centro meneghino si diffonde rapidamente. La prematura morte di Giuseppe Gaffuri, il 6 agosto 1958, impone una riorganizzazione dell'attività di cui si fanno carico soprattutto don Francesco Ceriotti e don Giuseppe Fossati. A differenza dell'associazione dei cineforum, il Centro studi cinematografici mantiene una forte relazione con l'ACEC (i cui membri sono rappresentati all'interno dell'associazione stessa) e ha un'articolazione che si ispira al seguente principio: «libertà di iniziative alla periferia, sotto la responsabilità delle Commissioni diocesane, coordinamento e indirizzo comune su piano nazionale»⁴⁴. Dal punto di vista organizzativo, alla fine degli anni Cinquanta si avverte un peso sempre più significativo del Comitato direttivo nazionale, che opera affiancato da una consulta formata da esperti e da rappresentanti regionali dei circoli. Le finalità sono sempre quelle della formazione, dell'educazione, dell'informazione e dello studio del cinema di valore artistico e educativo. D'altra parte, i richiami della recente enciclica papale

⁴¹ Cfr. Viganò, 1997: 119; sulle origini del Centro studi cinematografici si veda anche Alfieri, 2015: 55-62. Una bozza di statuto, predisposta da Giuseppe Fossati, risale all'8 maggio 1957 (DB: ACEC 1400); l'atto notarile di costituzione è redatto il 7 dicembre 1961.

⁴² Monari, 1957: 174-175; a documentare questa multiforme attività vi sono anche i dépliant delle varie iniziative, cfr. ad esempio Centro studi cinematografici, Incontri cinematografici educatori Milano, anno sociale 1957/58, archivio ACEC (DB: ACEC 1399).

⁴³ [s.n.], 1959: 24-25.

⁴⁴ È quanto afferma Albino Galletto, consulente ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo, nel corso della riunione svoltasi a Roma il 9 marzo 1959 per dare un assetto nazionale all'ente (cfr. DB: ACEC 1418).

IL CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI

Il Centro Studi Cinematografici ha lo scopo di:

- valorizzare e diffondere i film di alto contenuto artistico e morale.
- educare i gusti del pubblico ad una sempre maggiore comprensione del linguaggio cinematografico, attraverso incontri culturali e a mezzo di dibattiti.
- promuovere la preparazione e la realizzazione di opere adatte alla gioventù.
- preparare schede culturali e pubblicazioni idonee, sussidiarie ai dibattiti ed alla divulgazione di film particolarmente validi.
- sostenere ed incoraggiare quei giovani elementi che dimostrano attitudine professionale al cinema.

A Milano il Centro Studi Cinematografici promuove una serie di attività che, muovendosi su una stessa linea di fondo, si differenziano per i diversi strati di pubblico accostati e in conseguenza per la ricerca di una loro specifica fisionomia:

- nella scelta dei programmi.
- nel diverso angolo di visuale sotto il quale si accostano e si discutono i problemi nei dibattiti.
- nelle differenti iniziative culturali che completano la normale attività dei dibattiti.

CIRCOLO CINEMATOGRAFICI

PROMOSI A MILANO DAL CENTRO STUDI:

- Ambrosianeum - Leonardo da Vinci
- C. C. S. Circolo Cinematografico Studentesco
- L. C. U. M. Incontri Cinematografici Universitari
- I. C. A. Incontri Cinematografici Aziendali.
- I. C. E. M. Incontri Cinematografici Educatori
 - Circolo per maestri
 - Circolo per professori
 - Circolo per giovani

- Circolo Cinematografico per Ragazzi.
- Corso di Storia del Cinema.
- Rassegna dei giovani documentaristi.

AMBROSIANEUM

Nono anno di attività

Gli fautori cinematografici dell'Ambrosianeum si muovono nell'ambito tradizionale di una cultura intensa ed accostare ed approfondire i fenomeni del tempo.

IL CINEMA:

- alla stregua della letteratura, della musica e della pittura
- o anche solo per l'importanza che assume nella nostra civiltà come indice di atteggiamenti e movimenti culturali e spirituali
- o per la potenza di influsso che riveste nei confronti delle masse come strumento pubblicitario

E IN OGNI CASO FENOMENO DEGNO DI ESSERE APPROFONDITO.

La realtà che il Cinema ci presenta nei suoi aspetti sensativo e poetico, gli aspetti culturali, la tecnica usata dal regista e da lui risentita ad esprimere una sua visione delle cose, sono tutti elementi che vanno analizzati.

Ecco allora il significato del programma di quest'anno, suddiviso secondo i generi (western, drammatico, poliziesco, ecc.), in quanto rappresentati dei gusti più diffusi e dei diversi aspetti di visuale in cui l'uomo è stato alla luce dei maggiori problemi del nostro tempo.

Dalla vastità primitiva del western, all'individualismo di un Clair, di un Visconti, di un Chaplin, fino conduttore del programma è quindi l'uomo: ecco il significato dell'espressione: «Cinema, documento di costume».

LA PRESIDENZA

SALA GONZAGA

Via Settembrini (angolo via Vitruvio)

Tram: 7, 16, 18, 20, 25, 26, 28, 33.

Aut. D. N. S.

MARTEDI ORE 21 PRECISE

CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI

AMBROSIANEUM

CIRCOLO DEL CINEMA

Le manifestazioni si svolgeranno nel seguente ordine:

Documentario — Presentazione del regista — Proiezione del film — Discussione.

Per un accostamento più valido e aggiornato dei problemi cinematografici oltre ai referendum, ai dibattiti, e alle conferenze verrà distribuito un fascicolo programmatico-orientativo inerente all'intera attività del circolo e ad ogni sua singola manifestazione.

Verranno organizzate in sede di teatro di posa di stabilimenti cinematografici, lezioni tecniche per la comprensione del linguaggio.

Nella sede del circolo verranno continuati ed approfonditi gli argomenti accennati e discussi nei dibattiti dopo le proiezioni.

Durante il corso verranno organizzate altre sei manifestazioni straordinarie con proiezioni di film di particolare impegno.

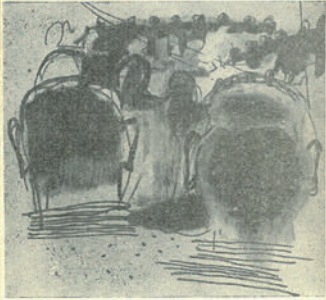
Dato il carattere d'alto opere presentate, sono esclusi i giovani inferiori ai 18 anni.

Le manifestazioni sono riservate ai soci. La tessera è individuale. I posti in sala sono numerati e si prenotano all'atto dell'iscrizione.

L'iscrizione impegna la presenza attiva al dibattito e l'adesione ai principi e alla metodologia del circolo.

La Direzione si riserva di apportare modifiche al programma per giusti e provati motivi.

Per informazioni: tel. 65.05.89 dalle 16 alle 19.



ANNO SOCIALE 1957-1958

PROGRAMMA			
<p>6 dicembre 1957</p> <p>INAUGURAZIONE</p> <p>10 dicembre 1957 - martedì</p> <p>L'UOMO DI LARAMIE, 1956 (Man of Laramie) Regia di Anthony Mann con J. Stewart, A. Kennedy, D. Crisp</p> <p>17 dicembre 1957 - martedì</p> <p>WINCHESTER 73, 1950 Regia di Anthony Mann con J. Stewart, S. Winters, S. Mc Nally</p> <p>7 gennaio 1958 - martedì</p> <p>LA CITTA' NUDA, 1949 (Naked City) Regia di Jules Dassin con B. Fitzgerald, H. Duff, D. Hart</p> <p>14 gennaio 1958 - martedì</p> <p>FORZA BRUTA, 1947 (Brute Force) Regia di Jules Dassin con Y. De Carlo, B. Lancaster, E. Raines</p> <p>21 gennaio 1958 - martedì</p> <p>GIUSTIZIA E' FATTA, 1951 (Justice est faite) Regia di André Cayatte con V. Tessier, C. Noller, J. Castelot</p> <p>28 gennaio 1958 - martedì</p> <p>LA PAROLA AI GIURATI, 1957 (12 angry men) Regia di Sidney Lumet con H. Фонда, L. Cobb</p>	<p>4 febbraio 1958 - martedì</p> <p>CRISTO FRA I MURATORI, 1950 (Give us this day) Regia di Edward Dmytryk con S. Wanamaker, L. Padovani, K. Ryan</p> <p>11 febbraio 1958 - martedì</p> <p>IL FERROVIERE, 1956 Regia di Pietro Germi con P. Germi, L. della Noce, S. Urzi</p> <p>25 febbraio 1958 - martedì</p> <p>LA VITA E' MERAVIGLIOSA, 1948 (It's a wonderful life) Regia di Frank Capra con J. Stewart, D. Reed, L. Barrimore</p> <p>4 marzo 1958 - martedì</p> <p>PRANZO DI NOZZE, 1956 (The catered affair) Regia di Richard Brooks con B. Davis, E. Borgnine, D. Reynolds</p> <p>11 marzo 1958 - martedì</p> <p>PIENA DI VITA, 1957 (Full of life) Regia di Richard Quine con J. Holliday, R. Conte, S. Baccaloni</p> <p>18 marzo 1958 - martedì</p> <p>CALLE MAYOR, 1957 Regia di J. Bardem con B. Blair, J. Suarez, Y. Massard</p> <p>25 marzo 1958 - martedì</p> <p>UN CAPPELLO PIENO DI PIOGGIA, 1957 (A hatfull of rain) Regia di A. Zinnemann con E. M. Saint, D. Murrey, H. Franciosa</p>	<p>8 aprile 1958 - martedì</p> <p>IL SILENZIO EI D'OTO, 1949 (Le silence est d'or) Regia di René Clair con M. Chevalier, M. Darrieu, F. Perrier</p> <p>15 aprile 1958 - martedì</p> <p>IL QUARTIERE DEI LILLA', 1957 (Porte des lilas) Regia di René Clair con P. Brasseur, G. Brassens, H. Vidal</p> <p>22 aprile 1958 - martedì</p> <p>NOTTI BIANCHE, 1957 Regia di Luchino Visconti con M. Schall, M. Mastrolanni, J. Marais</p> <p>29 aprile 1958 - martedì</p> <p>LA LEGGE DEL SIGNORE, 1957 (Friendly Persuasion) Regia di William Wyler con G. Cooper, D. Mc Guire, A. Perkins</p> <p>6 maggio 1958 - martedì</p> <p>COLUI CHE DEVE MORIRE, 1957 (Celui qui doit mourir) Regia di Jules Dassin con J. Servais, P. Vanek</p> <p>13 maggio 1958 - martedì</p> <p>DIO HA BISOGNO DEGLI UOMINI, 1951 (Dieu a besoin des hommes) Regia di Jean Delannoy con P. Fresnay, M. Robinson, D. Gelin</p> <p>16 maggio 1958 - venerdì</p> <p>IL SEME DELLA VIOLENZA, 1957 (Blackboard Jungle) con G. Ford, A. Francis, S. Poltier</p>	<p>20 maggio 1958 - martedì</p> <p>CISKE MUJO DI TOPO, 1957 (Ciske de rat) Regia di W. Standt con D. Van der Valde, K. Brusse, S. Leran</p> <p>23 maggio 1958 - venerdì</p> <p>LASSU' QUALCUNO MI AMA, 1957 (Somebody up there likes me) Regia di Wise con Pier Angeli, P. Newman, E. Sloane</p> <p>27 maggio 1958 - martedì</p> <p>NOTTI DI CABIRIA, 1957 Regia di Federico Fellini con G. Masina, A. Nazzari</p> <p>30 maggio 1958 - venerdì</p> <p>VITTORIE SUI MARI, 1956 (Victory at sea) Produzione Salomon</p> <p>3 giugno 1958 - martedì</p> <p>CONTINENTE PERDUTO, 1955 Regia di Bonzi, Craveri, Cras</p> <p>6 giugno 1958 - venerdì</p> <p>IMPERO DEL SOLE, 1956 Regia di Cras, Craveri</p> <p>10 giugno 1958 - martedì</p> <p>SERATA CONCLUSIVA</p>

Programma del Circolo del Cinema Ambrosianeum, anno 1957-1958 (DB: ACEC 1399).

Miranda Prorsus (promulgata l'8 settembre 1957) impegnano i cattolici a promuovere la sala cinematografica parrocchiale come luogo di educazione, e non solo di divertimento. I mezzi di cui il Centro studi cinematografici si avvale sono i corsi di cultura cinematografica (realizzati annualmente con l'Università Cattolica presso La Mendola), il centro studi e ricerca, la cineteca, i circoli culturali (e i dibattiti), le pubblicazioni e la biblioteca.

Alla fine degli anni Cinquanta anche l'istituzionalizzazione dei cineforum – che si candidano a diventare progressivamente un'associazione sempre più laica, collaborante con l'ACEC ma distinta da questa – appare compiuta, dopo un ulteriore periodo di difficoltà finanziaria e lo spostamento dell'attività amministrativa da Roma a Genova, presso il Columbianum di Angelo Arpa: la gestione dell'onorevole Vincenzo Gagliardi sembra assicurare maggiore stabilità organizzativa e finanziaria. Le finalità identitarie e associative – non sempre totalmente distinguibili da quelle del Centro studi cinematografici – vengono dibattute annualmente nell'assemblea di cui dà notizia la «Rivista del Cinematografo»⁴⁵. Alla fine del 1960 l'associazione conta 60 centri membri e 40.000 iscritti⁴⁶; quattro anni dopo sono dichiarati 200 centri e 80.000 iscritti⁴⁷. Nello stesso periodo l'attività dei cineforum è promossa dai gesuiti, ai quali fanno capo alcuni grandi centri culturali, come lo stesso Columbianum di Genova e l'Antoniano di Padova, e gli Incontri cinematografici organizzati presso il Centro culturale San Fedele, curati da padre Eugenio Bruno (ai quali si affiancano altre iniziative che comprendono l'assegnazione del premio San Fedele per il cinema italiano, un cineclub per giovani, ricerche con l'Istituto Gemelli e collaborazioni con l'UNESCO)⁴⁸. Vi sono poi i cineforum attivi presso i centri salesiani⁴⁹, oltre a tutti i circoli aderenti al Centro studi cinematografici. Si tratta di un variegato complesso di iniziative che hanno come comune denominatore quello di rendere la visione cinematografica un'esperienza attiva e partecipata attraverso il dibattito.

III. TRA LA SALA DELLA COMUNITÀ E LA PIAZZA: LE IDENTITÀ MOLTEPLICI DEL CINEFORUM NEGLI ANNI SESSANTA

Il decennio successivo, sebbene caratterizzato da un perdurante attivismo degli animatori di cineforum, vede i cattolici stretti tra la crisi dell'esercizio cinematografico nazionale e i richiami all'impegno nei media, ribaditi anche dal documento conciliare *Inter Mirifica* (1960). Per far fronte alle difficoltà, la Commissione episcopale sulle Comunicazioni sociali dà vita a una Consulta dello Spettacolo, alla quale aderiscono tutte le organizzazioni attive in campo cinematografico, con compiti di razionalizzazione e coordinamento. In questo

⁴⁵ Dorigo, 1961: 19.

⁴⁶ Vincenzo Gagliardi, lettera a Francesco Dalla Zuanna, 10 dicembre 1960, dattiloscritto, Archivio dell'ACEC (DB: ACEC 1436).

⁴⁷ Ente dello Spettacolo, *Rilevamento delle organizzazioni cattoliche italiane operanti nel cinema*, dattiloscritto, gennaio 1964, p. 32, Archivio Tomaso Subini (DB: ATS 21). Nel 1964 il segretario è Camillo Bassotto; gli organismi dell'associazione sono il Consiglio federale (costituito dai rappresentanti dei cineforum), il Comitato centrale, il Presidente e il Collegio dei Proviviri.

⁴⁸ Sul metodo del cineforum del San Fedele si veda Bruno, 1962.

⁴⁹ Sul dibattito proposto dai salesiani si veda Bongioanni, 1961.

quadro associazioni come FIC e ACEC sottoscrivono accordi che prevedono forme di collaborazione strutturata, grazie ai quali la Federazione dei Cineforum si impegna a incrementare il ricorso ai cinema parrocchiali per la propria attività, rispettando le prerogative delle sale (ossia la scelta di film “ammessi” nelle sale cattoliche) e avvalendosi, per quanto possibile, della distribuzione dell’esercizio cattolico⁵⁰.

Ma da più parti arrivano i segnali di un disagio crescente: la programmazione delle sale cattoliche appare sempre più limitata rispetto a quella commerciale, mentre numerose voci – anche di sacerdoti – auspicano una revisione dei giudizi dello stesso CCC. Il dibattito nei cineforum, d’altro lato, rischia di incanalarsi lungo due strade opposte: da un lato quella di un severo estetismo, dall’altro quella di un’apertura a problemi di ordine politico, ideologico e morale estranei al film⁵¹. Altri ancora, come Sergio Zambetti, invocano un cambiamento radicale che faccia fronte alle difficoltà dell’esercizio cattolico trasformando il cinema in una “sala-scuola”, attraverso il cineforum e altre esperienze formative sempre più allargate, per sottrarre lo spazio del cinema a logiche di sfruttamento commerciale⁵².

Meno radicale, ma non diversa nella sostanza, è la posizione del Centro studi cinematografici che, forte di 250 circoli federati (ma 400 “amici”), indica le sfide per il futuro:

Anzitutto una nuova dimensione del Cinecircolo. Più che un incontro di specializzazione cinematografica essa va assumendo e deve assumere sempre più una dimensione sociologica. Un luogo d’incontro, cioè, in cui sullo stimolo del discorso cinematografico si instauri un dialogo sui problemi della società.⁵³

Contemporaneamente «Cineforum», mensile fondato nel 1961 come «quaderno dei Cineforum»⁵⁴ che sta guadagnando un posto di tutto rispetto nel panorama della critica italiana, ospita nel 1968 un’inchiesta dal titolo programmatico, *Tribuna dei cineforum*. Essa mira a mettere in discussione le forme e le modalità del dibattito – nei suoi diversi metodi che spaziano dall’intervista alla tavola rotonda, dalla presentazione e discussione del film, al dibattito sulle diverse analisi critiche dell’opera, ecc. – rispetto alla finalità, e al tipo di presenza sociale. Nell’intervento che apre il confronto, Darko Bratina spiega la nuova identità dei cineforum:

⁵⁰ Francesco Dalla Zuanna, lettera a Vincenzo Gagliardi, dattiloscritto, 16 dicembre 1966, Archivio dell’ACEC (DB: ACEC 886).

⁵¹ Renato May, lettera a Nazareno Taddei, manoscritto, 24 settembre 1963, Archivio Nazareno Taddei (DB: ANT 1231).

⁵² Sandro Zambetti, lettera a Francesco Dalla Zuanna, dattiloscritto, 16 marzo 1967, Archivio dell’ACEC (DB: ACEC 596).

⁵³ Bonfanti, 1968.

⁵⁴ La rivista era nata per «aiutare, nella loro non facile fatica, i dirigenti dei nostri circoli, le guide nei dibattiti, i giovani più impegnati» attraverso strumenti culturali (come lo studio rigoroso dei testi, la documentazione) e organizzativi, come la condivisione presso la larga base dei cinecircoli (Gagliardi, 1961: 5).

In breve i Cineforum oggi non si pongono più come circoli di cultura cinematografica, ma come circoli cinematografici di cultura. [...] Dobbiamo sempre più tendere a una cultura che serva allo sviluppo della società civile, del mondo e della sua storia, che *dia a Cesare ciò che è di Cesare*, ma che non lasci fare ad ogni *Cesare* ciò che questi irresponsabilmente decide e vuole. Una cultura che sia *negotium* e non solamente *otium*, o peggio ancora una specie di *ars consolatoria*, la quale ineluttabilmente si risolve in inazione culturale e politica e in definitiva in immoralità culturale organizzata. [...] Al tempo stesso però dobbiamo ricordare come cristiani che senza *dare a Dio quel che è di Dio* l'uomo non può fare nulla, nemmeno la storia [...]. Proprio nei Cineforum bisogna recuperare [...] il concetto di *fratello di Cristo* prima che di cittadino, compagno o peggio ancora camerata.⁵⁵

Siamo a un passo dalla rottura interna alla FIC, che si consuma nel convegno di Gallipoli del novembre 1968, quando l'ala più progressista della federazione, dopo la morte improvvisa di Vincenzo Gagliardi, elegge a presidente Sergio Zambetti. Si apre una spaccatura interna che si risolve nell'arco di due anni, con la fuoriuscita di Camillo Bassotto (direttore di «Cineforum») e del gruppo storico di membri della Federazione contrari a una virata di tipo apertamente politico e laico dei circoli cineforiali⁵⁶. Lo sfogo di Bassotto è ampiamente documentato dalle pagine di «Cineforum», ma il suo impegno non viene meno: Bassotto fonda nel 1970 il CINIT, «libera associazione di circoli culturali di ispirazione cristiana, con carattere democratico e apertistico»⁵⁷. Le finalità del CINIT rinsaldano la funzione educativa del cineforum il quale, prima e più che intervento sociale, è una palestra di formazione individuale.

Nel decennio successivo la storia dei cineforum procede lungo strade diversificate, che sfuggono dai limiti cronologici di questa ricostruzione. Tuttavia esse posseggono una comune origine e matrice culturale, che emerge da un'inchiesta redatta nel 1968 da Fabio Medini sulle pagine di «Cineforum». Ripercorrendo le ragioni del successo dei cineforum, cresciuti numericamente dai 56 del 1958 ai 300 di un decennio dopo, con 100.000 tesserati, l'autore non rileva una particolare composizione del pubblico (che reputa piuttosto indifferenziata, dal momento che spazia da studenti, operai e impiegati a professionisti e insegnanti), quanto l'atteggiamento "impegnato", mosso dal desiderio di «dibattere argomenti particolarmente attuali e vivi fino alla ricerca di un affinamento del gusto e di una preparazione critica»⁵⁸. Le cause del successo dei cineforum negli anni Sessanta andrebbero in verità integrate con altre, come il progressivo anelito all'autodeterminazione, emerso nei circoli cattolici più tardi rispetto ai circoli laici. Ma ciò che mi sembra importante è soprattutto la lettura del dibattito come strumento in grado di definire una collettività di spettatori:

⁵⁵ Bratina, 1968: 131-132.

⁵⁶ Brunetta, 2007: 50-54.

⁵⁷ Grassi; Aprà, 1978: 197.

⁵⁸ Medini, 1968: 225.

Il dibattito alla fine della proiezione guidata di un film risponde soprattutto ad una profonda esigenza di natura psico-sociologica, nel senso che permette allo spettatore, attraverso un libero scambio di opinioni, di scaricare la tensione accumulata durante la visione del film e di verificare l'interpretazione da lui data dell'opera a livello del gruppo sociale che costituisce il pubblico partecipante alla visione del film. [...] Il pubblico partecipante all'attività di dibattito viene così ad assumere una particolare importanza in quanto esso costituisce un gruppo socio-culturale che tende ad uscire dalla massa per qualificarsi come gruppo di élite intermedio, capace di agire come fermento in seno alla nostra società.⁵⁹

Nel cineforum gli spettatori possono dar luogo a «un “gruppo di opinione” tanto più incidente», continua Medini, «quanto più ristretto sarà l'ambiente (cittadina o piccolo paese) al quale il pubblico appartiene»⁶⁰. Abituata a condividere un'esperienza di visione, e a esprimere ad alta voce un giudizio di valore sul film, la “famiglia” degli spettatori si riconosce e diventa comunità perché si appresta a condividere anche il senso di un più vasto intervento sociale.

⁵⁹ Medini, 1968: 226.

⁶⁰ Medini, 1968: 226.

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
 AICC: Associazione Italiana dei Circoli Cineforum
 ASILS: Archivio Storico dell'Istituto Luigi Sturzo
 CCC: Centro Cattolico Cinematografico
 CEI: Conferenza Episcopale Italiana
 CINIT: Cineforum Italiano
 CSC : Centro Sperimentale di Cinematografia
 CUC: Centri Universitari Cinematografici
 FIC: Federazione Italiana Cineforum
 FICC: Federazione Italiana Circoli del Cinema
 FUCI: Federazione Universitaria Cattolica Italiana
 ICA: Incontri Cinematografici Aziendali
 ICEM: Incontri Cinematografici Educatori Milano
 ISACEM: Istituto per la Storia dell'Azione Cattolica e del Movimento
 Cattolico in Italia Paolo VI
 OCIC: Office Catholique International du Cinéma
 PCC: Pontificia Commissione per la Cinematografia
 PCI: Partito Comunista Italiano
 UICC: Unione Italiana Circoli del Cinema
 UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
 UNURI: Unione Nazionale Universitaria Rappresentativa Italiana

Riferimenti bibliografici

- Alfieri, Paolo**
 2015, *Adolescenti e educazione al cinema negli anni Cinquanta. L'avvento del cineforum nei circoli giovanili della Diocesi di Milano*, in Damiano Felini (a cura di), *Educare al cinema: le origini. Riflessioni ed esperienze di pedagogia dei media fino agli anni della contestazione*, Guerini, Milano 2015.
- Bernardini, Aldo**
 1981, *Cattolici e cinema italiano*, in Gianfranco Gori, Stefano Pivato (a cura di), *Bianco e nero. Gli anni del cinema di parrocchia*, Maggioli, Rimini 1981.
 2006, *L'attività cinematografica del Centro San Fedele a Milano*, in Ruggero Eugeni, Dario Edoardo Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, Ente dello Spettacolo, Roma 2006.
- Bicocchi, Eugenio** (a cura di)
 1999, *C'era una volta il Capitol: gli anni d'oro del cineforum 1968-1983*, Diabasis, Reggio Emilia.
- Bonfanti, Tommaso**
 1968, *Guardano al futuro i promotori della cultura cinematografica*, «L'Italia», 20 gennaio.
- Bongioanni, Marco**
 1961, *Come guidare il dibattito cinematografico. Appunti come manoscritto*, LDC-Edizioni Centro Spettacolo Educativo, Torino.
- Bratina, Darko**
 1968, *Tribuna dei cineforum*, «Cineforum», a. VIII, n. 72, febbraio.
- Brunetta, Gian Piero**
 2007, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Roma/Bari.
 2009, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Roma/Bari.

Bruni, David

2016, *Lino Micciché, i C.U.C. e la cultura dei film*, in David Bruni, Antioco Floris, Massimo Locatelli, Simone Venturini (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Carocci, Roma 2016.

Bruno, Eugenio (a cura di)

1962, *Un pubblico al cinema: incontri cinematografici*, Centro Culturale San Fedele, Milano.

Casavecchia, Simone (a cura di)

2003, *Io sono la mia invenzione. L'Europa, Fellini e il cinema italiano negli scritti di padre Angelo Arpa*, Studio 12, Roma.

Convents, Guido

2001, *I cattolici e il cinema*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001.

Dagrada, Elena

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

Dagrada, Elena; Subini, Tomaso

2006, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, in Dario Edoardo Viganò, Ruggero Eugeni (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, Ente dello Spettacolo, Roma 2006.

De Berti, Raffale; Subini, Tomaso

2016, *Gli insegnamenti di cinema presso l'Università "Pro Deo" di Roma*, in David Bruni, Antioco Floris, Massimo Locatelli, Simone Venturini (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Carocci, Roma 2016.

Del Fra, Lino

1953, *Chiedono che i film vengano battezzati*, «Cinema Nuovo», a. II, n. 16, 1 agosto.

d.g., f. [Di Giammatteo, Fernaldo]

1950, *Padre Felix A. Morlion, domenicano progressista*, «La Stampa», 21 aprile.

Dorigo, Francesco

1961, *Impegni culturali del cineforum*, «Rivista del Cinematografo», a. XXXIV, n. 1, gennaio.

Fagioli, Andrea

2000, *Nazareno Taddei: un gesuita avanti*, EDAV, Roma.

Fanchi, Mariagrazia

2016, *Per una media literacy cattolica. La Scuola superiore di giornalismo e mezzi audiovisivi dell'Università Cattolica*, in David Bruni, Antioco Floris, Massimo Locatelli, Simone Venturini (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Carocci, Roma 2016.

Fidotta, Giuseppe; Mariani, Andrea

2016, *«L'avvenire della cultura cinematografica è nelle mani dei C.U.C.»*. *I Centri universitari cinematografici (1948-1968)*, in David Bruni, Antioco Floris, Massimo Locatelli, Simone Venturini (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Carocci, Roma 2016.

Gagliardi, Vincenzo

1961, *Introduzione*, «Cineforum», a. I, n. 1, marzo-aprile.

Galletto, Albino

1953, *L'azione dei cattolici*, «Rivista del Cinematografo», a. XXVI, nn. 7-8, luglio-agosto.

Garni, Alberto

1991, *La cattedra popolare. Funzioni, vocazioni, organizzazioni della sala cinematografica nella Milano del dopoguerra*, «Comunicazioni Sociali», a. XIII, nn. 1-2, gennaio-giugno 1991.

Grassi, Giovanna; Aprà, Adriano

(a cura di)
1978, *L'altro schermo. Libro bianco sui cineclub, le sale d'essai e i punti di diffusione cinematografica alternativa*, Marsilio, Venezia.

Locatelli, Massimo

2016, *Filmologia e disciplinarizzazione: il progetto di Agostino Gemelli dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, in David Bruni, Antioco Floris, Massimo Locatelli, Simone Venturini (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Carocci, Roma 2016.

Mancuso, Manfredi

2011, *Nazareno Taddei e il cinema*, EDAV, Roma.

May, Renato

1957a, *La Federazione dei Cineforum*, «Rivista del Cinematografo», a. XXX, n. 3, marzo.

1957b, *Il cineforum e il contenutismo*, «Rivista del Cinematografo», a. XXX, n. 4, aprile.

1963, *Per una metodologia del dibattito*, in AA.VV., *Discutere un film. Orientamenti per il dibattito cinematografico*, Edizioni Cineforum, Padova 1963.

Medini, Fabio

1968, *Cineforum e circoli del cinema. Proposte per un impegno culturale*, «Cineforum», a. VIII, n. 74, aprile.

Monari, Paolo

1957, *Attività del C.S.C.*, «Rivista del Cinematografo», a. XXX, n. 5, maggio.

Morlion, Félix A.

1947, *L'apostolato dell'opinione pubblica*, Studium, Roma.

1948, *La dialettica del cineforum*, «L'Ora dell'Azione», n. 42, 18 novembre.

Mosconi, Elena

1994, *Cinema da vedere. Cinema da discutere*, in Dario Edoardo Viganò (a cura di), *Cinema e chiesa. Una storia che dura 100 anni*, ITL, Milano 1994.

2018, *Un cinema "domestico". Cattolici e forme di organizzazione in Italia 1945-1970*, EDUCatt, Milano.

Petrucci, Antonio

1969, *Ricordo di Renato May*, «Rivista del Cinematografo», a. XLII, n. 8, agosto.

Ruozzi, Federico

2017, *Teletrasmissione della messa. Nascita di un genere televisivo tra speranze, attese e preoccupazioni del Centro Cattolico Televisivo e della Diocesi di Milano*, «Schermi», a. I, n. 2, luglio-dicembre.

[s.n.]

1953a, *Il primo corso esperti di cinema e televisione*, «Rivista del Cinematografo», a. XXVI, n. 12, dicembre.

1953b, *Il 1° convegno nazionale del cineforum italiano*, «Rivista del Cinematografo», a. XXVI, nn. 7-8, luglio-agosto.

1956, *Esperienze e previsioni del Corso nazionale dibattiti*, «Rivista del Cinematografo», a. XXIX, nn. 9-10, settembre-ottobre.

1959, *Il Centro Studi Cinematografici*, in Commissione Regionale dello Spettacolo per la Lombardia e della Delegazione Lombarda dell'ACEC, *L'opera e gli insegnamenti di don Giuseppe Gaffuri, sacerdote del cinema*, Cremona Nuova, Cremona 1959.

Sciascia, Ugo

1951, *Cineforum. Come si conduce la discussione di un film*, «Rivista del Cinematografo», a. XXIV, n. 11, novembre.

Subini, Tomaso

2006, *Il caso de La dolce vita*, in Ruggero Eugeni, Dario Edoardo Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, Ente Dello Spettacolo, Roma 2006.

2013, *La doppia vita di "Francesco giullare di Dio". Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini*, seconda edizione accresciuta, Libraccio, Milano.

Tosi, Virgilio

1999, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei Cineclub (1945-1956)*, Marsilio/Edizioni di Bianco e Nero, Venezia/Roma.

Veronese, Vittorino

1947, *Presentazione del movimento "Pro Deo" ai cattolici militanti italiani*, in Félix A. Morlion, *L'apostolato dell'opinione pubblica*, Studium, Roma 1947.

Viganò, Dario Edoardo

1997, *Un cinema ogni campanile. Chiesa e cinema nella Diocesi di Milano*, Il Castoro, Milano.

