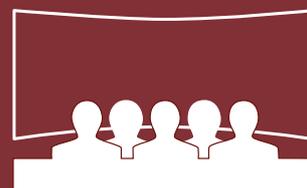


**I CATTOLICI NELLA FABBRICA
DEL CINEMA E DEI MEDIA:
PRODUZIONE, OPERE, PROTAGONISTI
(1940-1970)**

A CURA DI RAFFAELE DE BERTI



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA I
NUMERO 2
luglio
dicembre 2017



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

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

Paola Palma

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

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 By studying some unpublished documents, the article aims to establish to which extent the Catholics have wanted or have been able to get involved into the Italian-French co-productions.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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ [s.n.], 1946b: 14.

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

¹⁰ DB: ISACEM 532.

¹¹ DB: ISACEM 532.

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

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

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

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

¹² DB: ISACEM 532.

¹³ DB: ISACEM 532. Il corsivo è nostro.

¹⁴ DB: ISACEM 532.

¹⁵ DB: ISACEM 532.

¹⁶ DB: ISACEM 532.

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

¹⁸ DB: ISACEM 532.

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

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

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

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

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

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

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

²¹ DB: ASILS 279.

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

²³ DB: ISACEM 636.

²⁴ DB: ISACEM 636.

²⁵ DB: ISACEM 532.

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

II. UN CAMMINO DIFFICILE E COSTOSO, MA SEMPRE INTERNAZIONALE

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

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

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

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

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

²⁸ [s.n.], 1947b: 2.

²⁹ [s.n.], 1947a: 1.

³⁰ [s.n.], 1947a: 1.

³¹ [s.n.], 1947a: 1.

³² [s.n.], 1947c: [s.i.p.].

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

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

³³ Bessy, 1948: 9.

³⁴ Bessy, 1948: 9.

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

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

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

³⁸ [s.n.], 1946a: art. VI, 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁹ Tournaire, 1949.

⁵⁰ [s.n.], 1948: 4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁷ DB: ASILS 289.

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁹ Morlion, 1949a: 42-43.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁴ Morlion, 1949a: 43.

⁶⁵ Morlion, 1949a: 43.

⁶⁶ Morlion, 1949b: 62-63.

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

⁶⁸ Spinazzola, 1974: 123.

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

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

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

⁶⁹ Simsi, 2012: 14.

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

⁷¹ Trout, 1949. In CF (RES494).

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

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

⁷⁴ Magnan, 1949.

⁷⁵ Mauriac, 1949.

⁷⁶ Mauriac, 1949.

⁷⁷ Mauriac, 1949.



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

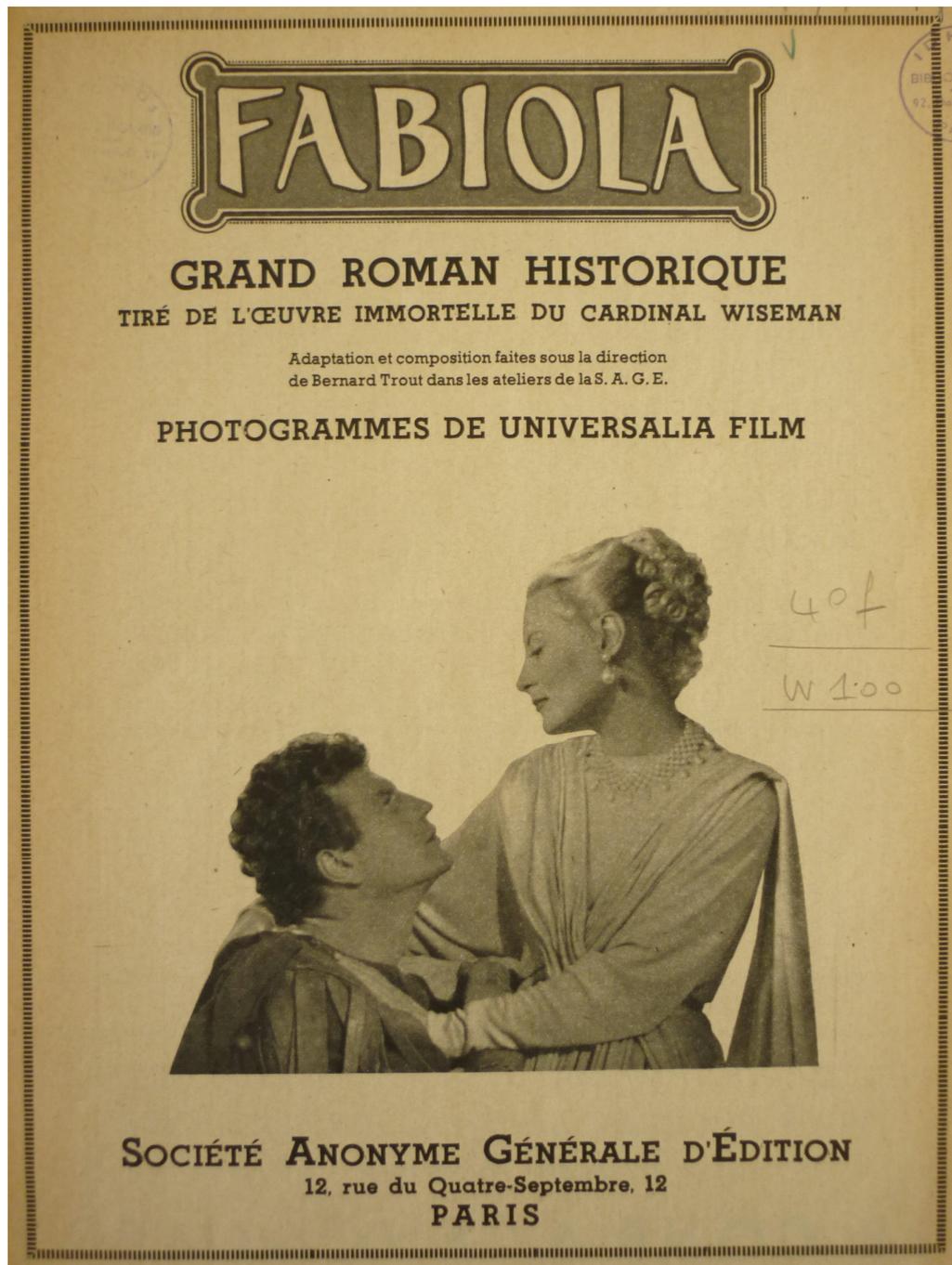


Fig. 3 – Frontespizio del fotoromanzo francese “Fabiola”, «Grande romanzo storico tratto dall’opera immortale del Cardinale Wiseman. Fotogrammi di Universalia Film» (Bernard Trout, 1949).



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



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

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

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

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

⁷⁸ Magnan, 1949.

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

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

⁸¹ Timmory, 1949: 11.

⁸² Timmory, 1949: 11.

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

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

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

Archivi

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

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

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

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

Tavola delle sigle

ACS: Archivio Centrale dello Stato

AN: Archives nationales

ASILS: Archivio Storico dell'Istituto Luigi Sturzo

BnF: Bibliothèque nationale de France

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

CF: Cinémathèque française

CT: Cinémathèque de Toulouse

ENS: École Normale Supérieure

FCB: Fondazione Cineteca di Bologna

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

OCIC: Office Catholique International du Cinéma

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

Riferimenti bibliografici

Baudry, Jean

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

Bellucci, Lucia

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

Bernardini, Aldo

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

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

Bessy, Maurice

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

Burucoa, Catherine

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

Di Chiara, Francesco

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

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

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

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

Magnan, Henry

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

M. V. [Mario Verdone?]

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

Mauriac, Claude

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

Maurice, Jean

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

Morlion, Félix

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

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

Palma, Paola

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

[s.n.]

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

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

1947a, *Arte franco-banchina*, «Il corriere di Universalialia», a. II, n. 4, febbraio.

1947b, *Vatican Pictures Co.*, «L'Écran français», a. III, n. 99, 20 maggio.

1947c, *Progetti dell' "Universalialia" convalidati a Parigi*, «L'Araldo dello Spettacolo», a. III, n. 67, 31 maggio.

1948, [inserto pubblicitario per *Fabiola*], «Le Film français», a. V, n. 174, 9 aprile.

Simsi, Simon

2012, *Ciné-Passions. Le guide chiffré du cinéma en France*, Dixit, Paris.

Spinazzola, Vittorio

1974, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano.

Timmory, François

1949, *Fabiola: la «clandestinité» des premiers chrétiens* (Italien, version française), «L'Écran français», a. V, n. 207, 14 giugno.

Tournaire, Hélène

1949, *Blasetti supervise «Fabiola» la nuit mais consacre ses jours à Paris*, «La Bataille», 24 marzo.

Trout, Bernard

1949, *Fabiola. Grand roman historique tiré de l'œuvre immortelle du Cardinal Wiseman. Photogrammes de Universalialia Film*, SAGE, Paris.

