



I

ANDREOTTI E IL CINEMA

Non facciamo questione di fede religiosa ma cerchiamo di attirare a noi tutti gli elementi non comunisti e non sospetti di trespascare con i comunisti anche se politicamente indifferenziati.¹

1. LA RETE DELLE AMICIZIE

Come ha messo in luce Daniela Treveri Gennari (2009: 37) studiando il contesto del cinema italiano del secondo dopoguerra, «the strong American attempt in terms of containment of Soviet power and the suffocation of the left in any country that expressed suggestion of political change towards that direction was clearly shared by the Vatican» [lo sforzo americano per contenere il potere sovietico e reprimere la sinistra in ogni Paese che si mostrasse tentato di affidare a essa il proprio assetto politico era chiaramente condiviso dal Vaticano]. È per questo motivo che nella chiesa dei Comitati Civici, in tensione prima per l'appuntamento elettorale del 18 aprile 1948 e poi per la guerra fredda, trovano una calda accoglienza le iniziative del domenicano belga Félix Morlion, la cui figura rappresenta negli ambienti del cinema cattolico un punto di riferimento imprescindibile almeno fino alla metà degli anni '50.

È nel 1944 che Morlion giunge in Italia con «alcuni compiti di carattere sociale e religioso» affidatigli da don Luigi Sturzo, esule come lui negli Stati

¹ Antonio Petrucci, lettera a Giuseppe Vittorio Sampieri, 29 dicembre 1949, in ASAC, Serie cinema, CM 16 ter.



Uniti². Viaggia «al seguito delle armate alleate» e ha fama di essere «esperto nelle tecniche di guerra psicologica e propaganda di massa» (Natta, 2003: 452)³. Dopo aver incontrato, in febbraio, Alcide De Gasperi e i vertici della DC (Andreotti, 1988: 307) e aver preso contatto, in settembre, con l'AC (Veronese, 1947: 15), Morlion fonda – «auspice anche monsignor Montini (presso il quale [...] era stato accreditato dal grande editore Henry Luce)» (Andreotti, 1988: 308) – l'Università Internazionale di Studi Sociali Pro Deo⁴, che presto diviene il «punto di riferimento per la nascente collaborazione ideologica contro l'influenza del comunismo in Italia tra il Vaticano e le diramazioni del governo americano» (Di Nolfo, 1989: 20)⁵.

Il motivo per cui un uomo come Morlion si occupi *anche* di cinema è spiegato da due documenti programmatici non firmati ma stesi certamente dal domenicano⁶ subito dopo «la grande affermazione delle forze social comuniste nelle elezioni del 7 giugno» 1953. Il primo di essi riporta alcune informazioni

² Il 4 maggio 1944 Luigi Sturzo scrive a Earl Brennan, capo del settore italiano del Secret Intelligence, lo spionaggio dei servizi segreti statunitensi, il seguente biglietto conservato presso il National Archives and Records Administration di College Park nel Maryland e pubblicato in Tranfaglia (2004: 229): «Félix Morlion O.P. intende recarsi in Italia. L'ho incoraggiato per l'ottimo lavoro che può realizzarvi. Lo conosco molto bene. Confido nella sua religiosità e nella sua abilità. Gli affiderò alcuni compiti di carattere sociale e religioso da svolgere in Italia».

³ Quanto alle vicende precedenti l'ingresso di Morlion sulla scena italiana cfr. Celli, 1946: 6 e Simonelli, 2007: 85-86.

⁴ Sulla Pro Deo, il cui nome deriva da una frase dell'Enciclica *Charitate Christi compulsi* di Pio XI («Per Dio o contro Dio: ecco l'eterno punto della questione; su questo punto riposa la sorte del mondo»), cfr. Morlion, 1947 e Morlion, 1948a. Morlion viene nominato Presidente dell'Istituto Internazionale Pro Deo il 14 marzo 1946 da Martin Gillet, l'allora Maestro Generale dei Domenicani, dietro *nihil obstat* di Giovanni Battista Montini, l'allora Sostituto della Segreteria di Stato Vaticana. L'istituto si è trasformato nel 1948 in Università Internazionale, uditi gli Organi Italiani della Pubblica Istruzione circa la denominazione dell'iniziativa come Università libera.

⁵ Di Nolfo (1989: 3) precisa che «la documentazione sulla collaborazione tra Morlion, gli ambienti del Vaticano e le autorità americane è conservata nelle carte di C.D. Jackson, consultate dall'A. presso la D.D. Eisenhower Presidential Library di Abilene (Kansas)». La natura dell'apostolato esercitato dalla Pro Deo emerge chiaramente sfogliando qualche numero de «L'ora dell'azione», il suo organo di stampa nato il 15 novembre 1947 come strumento di propaganda per le elezioni del 18 aprile 1948. Ugo Sciascia (figura di spicco negli ambienti cattolici del cinema, in quanto Segretario Generale dell'Ente dello Spettacolo e, dal 1949, Presidente dell'ACEC) ne è il direttore responsabile. Dopo le elezioni ne viene così rilanciata l'azione: «Il mese di aprile segnando la pacifica vittoria delle forze cristiane, chiude la fase "controffensiva" del nostro giornale. Il 1° maggio, festa del lavoro, sotto gli auspici della Madre nostra, cui il mese è dedicato, si inizia la fase costruttiva» (s.n., 1948a); e altrove, sullo stesso numero: «Abbiamo combattuto il comunismo, ora dobbiamo riconquistare a Cristo i comunisti» (s.n., 1948b).

⁶ Entrambi in AGOP, XIV.951 PRO.5.

raccolte tramite una fonte (indicata come «nostra») infiltrata «in seno alla direzione centrale del PCI». Sebbene sia l'unico documento di questo tipo rinvenuto tra i faldoni della Pro Deo conservati in AGOP è evidente che non si tratta di una relazione *una tantum*. La sua numerazione («Corrispondenza VIII n. 1») fa anzi supporre che le origini di tale servizio risalgano a otto anni prima, ovvero al 1945. Le allarmanti informazioni contenute nella relazione avvertono: «L'apparato comunista si orienta verso una azione rivoluzionaria».

Il secondo documento è conseguente. Si tratta di un vero e proprio «piano di infiltrazione nei ceti comunisti» per il biennio 1953-'54/1954-'55, con tanto di costi preventivati: 40 milioni di lire per finanziare una trentina di «ex allievi che hanno la preparazione tecnica e ideologica per poter far prima l'inchiesta e dopo l'organizzazione e la formazione» di «operai intelligenti, ma sinora inattivi, che potrebbero essere i capi naturali di un'azione anticomunista graduale, nettamente distinta dall'attività politica», da farsi nelle «fabbriche che sono maggiormente minacciate dall'agitazione comunista»; 22 milioni e 500 mila lire per finanziare una trentina di «giovani sacerdoti sociali» specializzati alla Pro Deo «per preparare l'infiltrazione nelle famiglie, prendere contatti con comunisti esitanti, formare altri sacerdoti per lo stesso lavoro»; 30 milioni per attività editoriali varie; ed infine, quarto e ultimo punto, 20 milioni per i cineforum:

Mentre comunisti anche di base non vengono influenzati attraverso prediche nelle Chiese, adunanze cattoliche ecc., essi non resistono all'invito di assistere gratis alla proiezione di un film sociale e quando vengono invitati a parlare nel forum facilmente reagiscono alla sistematica tentazione di dimostrare che sono più intelligenti degli altri. Per sviluppare il movimento cineforum che già si espande in tutte le regioni d'Italia, bisognano tra tecnici a Roma e ispettori in giro, almeno 8 uomini specializzati con un contratto di un milione annuale. Bisogna aggiungere a questo almeno tre automobili attrezzate a proiettare film nei paesi allontanati e prevedere anche le spese per fare copie di certi film sociali (non politici) evitando i documentari del Governo e dei Comitati Civici, che sarebbero controproducenti nel primo periodo di avvicinamento.⁷

⁷ Sui cineforum cfr. Dagrada; Subini, 2006: 263-271. Si veda anche quanto emerge da un altro documento programmatico (non datato, ma dei primi anni '50) intitolato *Conclusioni su un'azione decisiva per ridurre l'influenza comunista in Italia*, in cui Morlion spiega come il cineforum prevedesse «un grande film all'inizio, dopo il quale, sotto forma di discussione e di spiegazioni, le nostre idee acquistano una più grande intensità concreta tra gli spettatori e riescono sempre ad attirare grandi masse. Nessun capocellula riesce ad impedire ai compagni di assistere ad una proiezione cinematografica gratuita. Essendosi annunciato che un film a sorpresa sarà proiettato alla fine, la gente è praticamente imprigionata dalla curiosità tra i due film» (in APSMSM,

Se alle singole voci si aggiunge un'ultima richiesta di 20 milioni per i costi della «direzione tecnica centrale» il totale è presto fatto: «Con una spesa di 152 milioni e 500 mila lire si può mettere in moto, durante l'anno '53-'54 un apparato specializzato per l'infiltrazione», che faccia un consapevole uso del cinema quale strumento di convincimento capace di sfondare le prime linee di difesa nemiche.

Ma non tutto il cinema è ugualmente efficace come mezzo di penetrazione ideologica. L'esperienza ha insegnato a Morlion che quando il film è eccessivamente schierato, lo spettatore, sospettoso, invece di abbassare la guardia la rafforza, opponendosi all'invasione. Per questo occorre evitare i film esplicitamente politici come i documentari del governo e dei Comitati Civici. Si dovranno piuttosto privilegiare i film "sociali" cui lo stesso domenicano ha potuto collaborare in qualità di sceneggiatore, come *Stromboli (Terra di Dio)* per cui viene predisposto un piano di utilizzo prima ancora dell'inizio delle riprese (avviate il 10 aprile 1949): è il 17 gennaio del 1949 quando Morlion avvisa Manuel Suárez, l'allora Maestro Generale dei Domenicani, di aver messo a punto un programma di cineforum «con il film *Terra di Dio* ispirato al tema religioso che ho elaborato per Rossellini»⁸.

Le attività cinematografiche della Pro Deo possono contare, oltre che sul supporto economico fornito dai grandi industriali del Nord⁹, anche su quello assicurato dal Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, Giulio Andreotti, cui sono affidate le sorti del cinema italiano dal giugno del 1947 al luglio del 1953¹⁰. Ci si può fare una prima idea della natura oltre che della rilevanza dei rapporti che legano Morlion e Andreotti anche solo facendo scorrere le nume-

PR.B.II.8.14). Non tutti i cineforum avevano tuttavia carattere di così aggressiva penetrazione ideologica nelle classi proletarie: cfr. ad esempio il programma, a pagamento, del "Cineforum Romano" (fig. 1).

⁸ Félix Morlion, lettera a Manuel Suárez, 17 gennaio 1949, in AGOP, XIV.951 PRO.5.

⁹ In una lettera del 28 agosto 1954 indirizzata da Morlion ai «membri della commissione incaricata dello studio delle questioni dell'Università Pro Deo» è allegato un memorandum sulla *Base finanziaria dell'Università Pro Deo* in cui si legge che «un gruppo di industriali capeggiati dal Presidente della Confindustria Dottor Angelo Costa pagava regolarmente 3 milioni al mese a partire dal 1948». Dal memorandum risulta che tali finanziamenti furono sospesi nei primi anni '50, a causa dell'incerto stato giuridico della Pro Deo, non ancora ufficialmente riconosciuta dall'Ordine e dal Vaticano, la qual cosa avverrà proprio in seguito al parere positivo dei sopraccitati membri della commissione incaricata di studiare la questione. La lettera e il memorandum allegato sono in AGOP, XIV.951 PRO.1.

¹⁰ Si veda ad esempio il bilancio economico delle attività della Pro Deo del 1953 in AGOP, XIV.951 PRO.5: «Le proiezioni didattiche (films-cineforum) hanno costituito una perdita [...] ampiamente coperta da un contributo di 800.000 lire dato specificatamente per questo scopo didattico cristiano da S. Ecc.za Andreotti».

rose pubblicazioni di quest'ultimo¹¹. Per quanto riguarda l'arco temporale che interessa questa ricerca risultano di particolare interesse i riferimenti al domenicano contenuti nei diari del 1947, del 1948 e del 1949 recentemente dati alle stampe¹². Si tratta per lo più di annotazioni telegrafiche dalle quali è però possibile evincere un'attenzione puntuale e soprattutto una vicinanza, quasi un senso di appartenenza, come lascerebbe intendere ad esempio una nota del 4 dicembre 1949 in cui Andreotti, nel riportare l'opinione di quanti sottolineano la diversità di metodo tra la predicazione di Morlion e quella del gesuita Riccardo Lombardi, utilizza un pronome alla prima persona plurale che parrebbe includerlo nella cerchia del domenicano: «Continua la serie "Crociata della Bontà" con un padre Lombardi elettrizzato. Il pubblico è sempre numeroso e applaude. Qualcuno vede nei programmi della Pro Deo un controaltare. Non ci inglobiamo» (Andreotti, 2006a: 168).

È lo stesso Andreotti (1988: 308) a precisare che tipo di frequentazioni lo legavano alla Pro Deo: «[...] tenni lezioni di giornalismo e partecipai a gruppi di analisi sull'attualità (i cui appunti ritrovai con sorpresa in un archivio americano)». Secondo Giuseppe Casarrubea, i rapporti tra Andreotti e il domenicano sarebbero stati molto più stretti¹³. Al riguardo si conserva in AGOP un eloquente riscontro documentario capace di spiegare il senso di quel "non ci inglobiamo". È il 23 giugno del 1948 quando Morlion riferisce a Suárez gli sviluppi di alcuni colloqui da lui avuti con esponenti di spicco del governo dai quali i Domenicani si aspettano alcuni favori in relazione alla «restituzione degli stabili storici dell'Ordine»¹⁴:

Il Ministro Scelba ha ripetuto decisamente che la Questura non può cambiare di posto e che anche un fortissimo appoggio non potrebbe riuscire a dare lo sfratto a degli inquilini di via Condotti [...]. Ha invece detto che sono molto più buone le nostre probabilità per ottenere un centinaio di stanze al Ministero delle Poste che ha iniziato lo sloggiamto. Ha promesso appoggi ed ha detto che ne parlerà personalmente al Ministro Gonella [...]. Il Ministro delle Poste,

¹¹ Cfr. almeno Andreotti, 1988: 307-321.

¹² Andreotti, 2005a; Andreotti, 2005b; Andreotti, 2006a.

¹³ «Nel 1940, il padre domenicano belga Félix Morlion (1903) fonda a Lisbona l'Organizzazione cattolica europea anti Comintern. Su invito di William Donovan, direttore dei servizi segreti americani, nel 1941 si trasferisce a New York, dove incontra e frequenta Luigi Sturzo. Nel giugno del 1944 è a Roma presso l'Università Pro Deo, che agisce di fatto come centro dei servizi di intelligence che fanno capo alla Santa Sede (a partire dal 1945, segretario particolare del domenicano è il giovane Giulio Andreotti)» (Casarrubea in Tranfaglia, 2004: 228). Cfr. anche Cipriani; Cipriani, 1991: 17.

¹⁴ Félix Morlion, lettera a Manuel Suárez, 23 giugno 1948, in AGOP, XIV.951 PRO.5.

On. Jervolino, già Presidente dell'AC, [...] ha confermato il consiglio datoci dal Ministro Scelba: la presidenza del Consiglio e più concretamente S.E. Andreotti avrà l'ultima decisione per l'attribuzione dei locali liberi. S.E. Andreotti è stato uno dei miei primi collaboratori al CIP e mi ha nominato, la settimana scorsa, membro della giuria della Biennale Cinematografica di Venezia (19 agosto, 5 settembre) incarico che dà influenza ideologica e che ho accettato con il permesso del Padre Provinciale Silli.¹⁵

Collaboratore, nell'immediato dopoguerra, del CIP italiano (l'agenzia informativa internazionale¹⁶ fondata da Morlion durante il suo esilio negli Stati Uniti¹⁷), una volta nominato Sottosegretario, Andreotti diviene uno dei principali referenti politici della Pro Deo, come parrebbero attestare due fotografie conservate in AGOP. La prima ritrae Morlion che parla dal pulpito dell'Aula Magna del Pontificio Ateneo Angelicum (dove la Pro Deo è ospitata per le sedute solenni) in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico 1948-1949: dietro di lui, in attesa di prendere a sua volta la parola, siede Andreotti (*fig. 2*). Nella seconda è ritratto il giovane Sottosegretario che nella medesima occasione pronuncia un significativo discorso sul ruolo dei cattolici nel mondo della cultura, con particolare riferimento ai settori del cinema e del teatro, su cui avremo modo di tornare (*fig. 3*).

Nel periodo preso in esame, Andreotti frequenta Rossellini molto meno di quanto non facciano Morlion e G.L. Rondi, sebbene le occasioni siano più d'una e si presentino con una certa costanza fin dal 1944, quando i due si conoscono. Intervistato alla fine degli anni '80, alla domanda su quali registi del cinema italiano si potessero considerare democristiani, Andreotti risponde facendo l'unico nome di Rossellini: «Non facemmo proselitismo di parte. Lo consideravamo errato e irrispettoso. Ricordo però, nelle prime riunioni della DC dopo la Liberazione, Roberto Rossellini» (Andreotti in Farassino, 1989: 77).

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ Sulla carta intestata di una lettera di Morlion del 1948, in AGOP, XIV.951 PRO.6, sono indicati gli indirizzi delle tre principali sedi internazionali del CIP: Roma, Bruxelles e New York.

¹⁷ Sulla sezione italiana dell'agenzia fa luce il già citato memorandum del 1954: «Le prime attività della Pro Deo sono iniziate con 10.000 dollari versato dall'Ente americano CIP [...]. Il 10 novembre 1945 è stato costituito il CIP [...] italiano come Società a r.l. con lo scopo di ricevere ed amministrare i fondi di gestione della Pro Deo in Italia. Il 24 novembre 1949 il nome è stato cambiato in: Unione Internazionale Pro Deo – Sezione Italia, che è l'Ente promotore dell'Università Internazionale degli Studi Sociali Pro Deo e ne amministra i fondi» (Félix Morlion, *Base finanziaria dell'Università Pro Deo*, allegato a una lettera datata 28 agosto 1954, in AGOP, XIV.951 PRO.1).

Andreotti conserverà sempre di Rossellini l'immagine di un amico di partito, sebbene questi in realtà, nella Roma liberata, frequenti pure le stanze del PCI per il tramite di Sergio Amidei e Giorgio Amendola¹⁸. In ogni caso, se Andreotti non è l'unico a essersi convinto che Rossellini sia un democristiano¹⁹, è certamente colui al quale il futuro regista di *Anno Uno* (film del 1974 dedicato alla figura di De Gasperi)²⁰ ha dato più motivi per crederlo. In AGA si conserva un appunto, steso dal Sottosegretario il 23 luglio 1952, al riguardo chiarificatore. Qualche giorno prima Andreotti ha avanzato in una lunga e dettagliata lettera una serie di significativi rilievi di natura politico-ideologica al film *Europa '51* (1952), in attesa di essere distribuito. A quella lettera è evidentemente seguito l'incontro a cui si riferisce il biglietto (dal destinatario ignoto): «Vedo Ross. Ha voluto e vuole fare un film da uomo di partito democristiano: farà una introduzione e intervista. Mi manderà il testo. Toglierà il riferimento ai comunisti»²¹. Il peso che i rilievi di Andreotti hanno avuto sulla variantistica di *Europa '51* è stato messo in luce da Elena Dagrada (2005: 155-159), alla quale rimandiamo. Qui ci importa unicamente rilevare la percezione che il Sottosegretario aveva del regista, definito nientemeno che "uomo di partito democristiano".

I rapporti tra Rossellini e la DC sono in realtà tutt'altro che chiari²². Il 3

¹⁸ Non ci si dimentichi che il visto di censura di *Roma città aperta* lo firma «il comunista, l'amico, il compagno di scuola dei fratelli Rossellini, Giorgio Amendola, frequentatore della casa-pensione di Amidei in piazza di Spagna durante le notti del coprifuoco in cui si parlava del futuro, di politica e di cinema» (Roncoroni, 2006: 28-29). Cfr. anche Argentieri, 1998: 326.

¹⁹ L'informazione è resa di dominio pubblico (sebbene con una certa cautela) nell'editoriale di «Bianco e Nero» con cui Chiarini (1948: 4), prendendo atto dell'esistenza di una scuola neorealista, la colloca a sinistra: «È il cinema, il buon cinema, il vero cinema che va a sinistra; ma una sinistra che non ha né apparati, né direzioni centrali, né tessere e distintivi: quella sinistra che è il progresso contro la conservazione, il moto stesso della storia che pone in modo perentorio un problema da risolvere: quello di una società migliore in cui siano riscattati tanti dolori e tante miserie e tutti gli uomini si sentano veramente fratelli. Non è senza significato che il più a sinistra, in tale senso, dei registi italiani sia Rossellini, che, se non andiamo errati, appartiene alla DC». Cfr. anche Oms, 1958: 9-18 e Nowell-Smith, 1990: 76-77.

²⁰ Secondo Rondolino (1989: 327) «fu lo stesso Amintore Fanfani, allora segretario politico del partito, a convincere Rusconi ad affidare la regia del film [...] a Roberto Rossellini». Ma a consigliare Fanfani in proposito fu probabilmente lo stesso Andreotti, che ebbe poi a pentirsi: «Con la vita dello statista democristiano si era confrontato anche Rossellini ma con esiti assai deludenti. Io fuggii a metà proiezione, ancor più infastidito perché il regista aveva trascurato integralmente le modifiche e le integrazioni al racconto che mi aveva richiesto tempo addietro. In seguito Rossellini si scusò: il film era stato commissionato dalla segreteria della DC che aveva dato il *placet* a quella versione» (Andreotti in Pontiggia, 2005: 109).

²¹ Giulio Andreotti, biglietto manoscritto con firma autografa, 23 luglio 1952, in AGA, fascicolo Roberto Rossellini, busta 1532.

²² Come sono poco chiari i rapporti precedentemente intrattenuti da un lato con il fasci-

marzo 1953 Andreotti annota sul suo diario: «Rossellini insiste per riavere la tessera della DC. Ricordo che nel giugno del 1944 veniva alle riunioni di piazza del Gesù» (Andreotti, 2007: 41). Se Rossellini deve "insistere" per "riavere" la tessera della DC, probabilmente l'aveva quando frequentava le "riunioni di piazza del Gesù". È anche ipotizzabile che dopo quel primo abboccamento abbia preso in parte le distanze da una militanza così esplicita che rischiava di comprometterlo negli ambienti del PCI che, nondimeno, negli anni di *Roma città aperta*, *Paisà* e *Germania anno zero* (1948), andava corteggiando²³. Ed è infine ipotizzabile che nel momento in cui torna con insistenza a chiedere la tessera della DC (quando oramai è caduto ogni rapporto con la sinistra comunista) incontri qualche resistenza all'interno del partito, forse da parte di De Gasperi in persona, per una serie di motivi di cui diremo a breve.

Morlion e Rossellini si conoscono invece nel giugno del 1947, al *Festival Mondial du Film et des Beaux Arts* di Bruxelles dove il neorealismo italiano trionfa con *Paisà* e *Vivere in pace* (1947) di Luigi Zampa²⁴. Come già anticipato, tra il 1948 e il 1952 Morlion collabora a tre film di Rossellini: *Stromboli (Terra di Dio)*, *Francesco giullare di Dio* ed *Europa '51*. Membro della giuria alla Mostra di Venezia, collaboratore di «Bianco e Nero» e di diverse altre riviste specializzate, fondatore e animatore di numerosi cineforum sparsi in tutta Italia, per un decennio Morlion è di fatto uno dei principali punti di riferimento all'interno del mondo del cinema cattolico, almeno fino alla metà degli anni '50 quando rapporti sempre più conflittuali con il CCC contribuiranno a isolarlo²⁵. Nel momento in cui, a un decennio dalla

simo (in relazione in particolare all'amicizia che legava Rossellini al figlio del duce, Vittorio Mussolini), dall'altro con i tedeschi durante l'occupazione di Roma: «Durante l'occupazione di Roma, Rossellini era molto amico di Osvaldo Picchi, un collaborazionista delle SS, in seguito arrestato e denunciato al Tribunale Alleato. In quel periodo, Rossellini si mise a fare traffici di prodotti da vendere alle truppe tedesche. In una intercettazione telefonica del marzo 1944, veniamo a sapere come, pieno di debiti, cercasse di acquistare uno stock di pezzi di sapone da rivendere, tramite un altro intermediario, alle truppe tedesche. Dopo la liberazione di Roma, il contenuto dell'intercettazione, che si presta a varie interpretazioni, indusse la polizia ad avviare alcune indagini su Rossellini» (Canali, 2004: 185, dove è riportata la trascrizione dell'intercettazione).

²³ E che a loro volta corteggiavano il regista: cfr. Lizzani, 2006: 31-43.

²⁴ Si veda la testimonianza dello stesso Morlion (in Brady, 1950): «Conobbi Rossellini al Festival Internazionale di Bruxelles nel giugno 1947, ove il suo film *Paisà* destò una profonda impressione di sincerità e di umanità».

²⁵ Nel 1953 Morlion sigla un accordo con il CCC, dichiarandosi «pienamente d'accordo che l'organizzazione dei cineforum locali sia [...] alle dipendenze delle persone nominate dal CCC nel Cineforum Nazionale. Nel periodo di sperimentazione della metodologia educativa,

fine della guerra, il problema dei cattolici non sarà più quello di conquistare posizioni, bensì di difenderle, i metodi di Morlion risulteranno eccessivamente spregiudicati²⁶. Ma non è escluso che tra i motivi che hanno spinto le gerarchie ad allontanare Morlion dal mondo del cinema vi sia stata anche la collaborazione con Rossellini, figura guardata in ambito ecclesiastico con grande sospetto, sia dall'ala conservatrice (come dimostra un incartamento del Santo Offizio di cui daremo conto) sia dall'ala progressista (come dimostrano alcune reiterate prese di posizione da parte di figure considerate guide carismatiche all'interno del movimento dei cattolici di sinistra in Italia, come il servita Camillo De Piaz o il francescano Nazareno Fabbretti²⁷).

G.L. Rondi conosce Rossellini nell'ottobre del 1948 a Parigi. Da qualche anno ha abbandonato la prospettiva della Sinistra Cristiana²⁸ per sposare la politica della DC e sta muovendo i suoi primi passi come critico cinematografico. Invitato a tenere una conferenza sul cinema neorealista italiano sceglie di parlare del regista di *Roma città aperta* che, venutolo a sapere e trovandosi anch'egli a Parigi, gli chiede un incontro²⁹. È G.L. Rondi stesso ad aver raccontato, in diverse occasioni, la storia dei suoi rapporti con Rossellini (storia dalla quale accortamente ha sempre espunto il nome di Andreotti): tra il 1948 e il 1950 si colloca il periodo di più intensa frequentazione, durante il quale G.L. Rondi è spesso ospite di casa Rossellini, collaborando attivamente, insieme a Morlion, a *Stromboli (Terra di Dio)* e a *Francesco giullare di Dio*. I rapporti si raffreddano, come vedremo, in seguito alla XI Mostra di Venezia: secondo la

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 [...] dell'Ente dello Spettacolo» (Félix Morlion, lettera ad Albino Galletto, 23 gennaio 1953, in APSMSM, CM.II.d.4.4). L'accordo prevede altresì che «a lato dei dirigenti nominati direttamente dal CCC nel Cineforum Nazionale ci siano anche rappresentanti» della Pro Deo, tra cui G.L. Rondi. Non ne sappiamo il motivo, ma l'accordo in breve si incrina, come già abbiamo rilevato in Dagrada; Subini, 2006: 267-268. Nel 1956 i cineforum si rendono indipendenti dalla Pro Deo, dando vita tra l'altro a un proprio bollettino mensile, che si trasformerà, nel 1961, nella rivista «Cineforum».

²⁶ Sono diverse le occasioni – di alcune parleremo più avanti – in cui al domenicano è rivolto il rimprovero di essersi esposto in atteggiamenti troppo mondani, per non voler apparire clericale.

²⁷ Sui legami di collaborazione oltre che di amicizia intercorsi tra i due cfr. Saresella, 2008 e Bolla; Pulina; Valle, 2002.

²⁸ Sull'esperienza dei cattolici comunisti di Adriano Ossicini, Franco Rodano e Felice Balbo, che dopo essersi costituiti nel partito della Sinistra Cristiana si sciolsero alla fine del loro primo congresso nell'ottobre del 1945, cfr. Bedeschi, 1974.

²⁹ Così è raccontato in G.L. Rondi, 1998a: 30-32. Più precisamente, l'occasione dell'incontro è data dalla settimana italo-francese svoltasi presso l'abbazia di Royaumont: cfr. *infra*, n. 37, p. 149.

testimonianza di G.L. Rondi (2003: 328) pare sia stato Rossellini a prendere le distanze dal critico, colpevole di non averlo, in quanto membro della giuria, sufficientemente sostenuto.

Secondo Massimo Franco (2008: 45), Andreotti e G.L. Rondi si conoscono nel 1947 alla cerimonia di riapertura degli Studi di Cinecittà, dove il primo è presente in veste di Sottosegretario e il secondo di cronista. In realtà non è da escludere che i due già si fossero incontrati negli ambienti della Sinistra Cristiana, verso i quali Andreotti mostra qualche apertura³⁰ prima che Pio XII bolli quell'esperienza di sincretismo ideologico come inammissibile. Nel 1955 Andreotti chiamerà G.L. Rondi nella redazione di «Concretezza», la rivista della corrente da lui fondata dopo la morte di De Gasperi. G.L. Rondi lo ricambierà con una fedeltà assoluta, riconfermata intatta in un recente libro-intervista andreottianamente intitolato *Rondi visto da vicino* e dedicato: «Al Senatore a vita Giulio Andreotti, cui mi legano anni di profondo, devoto rispetto» (G.L. Rondi in Casavecchia, 2008: 95). Nel periodo preso in esame da questa ricerca i due si frequentano, tra l'altro, anche nel contesto della Pro Deo di Morlion, dove G.L. Rondi figura, a partire dal 1948³¹, tra i docenti della Specializzazione Cinematografica³² della Facoltà di Giornalismo, così descritta nella brochure informativa dell'anno accademico 1949-1950:

Tra le varie specializzazioni della Facoltà una delle più importanti è certo quella cinematografica, perché la forza delle idee lanciate attraverso lo schermo è, in certo senso, superiore a quella delle idee divulgate a mezzo della stampa e della radio. [...] Il primo scopo della specializzazione cinematografica è costituito dalla

³⁰ Ne parla lo stesso Andreotti (2005b: 157) nel suo diario il 30 novembre 1948: «Vecchi amici fucini [...] mi ricordano maliziosamente il tentativo, bloccato dalla Segreteria di Stato, di dialogo anche con i comunisti, che iniziai su "Azione Fucina" con lo pseudonimo di Rino Cameracanna. Il punto di partenza era: "Manifesto di Marx 1848 – Rerum Novarum 1891"».

³¹ G.L. Rondi mantiene il suo insegnamento dall'anno accademico 1948-49 all'anno accademico 1954-1955: cfr. G.L. Rondi, 1998b: 23 e Casavecchia, 2008: 97-98.

³² La Specializzazione Cinematografica si avvale per l'anno accademico 1949-1950 dei seguenti docenti: «P. prof. Félix Morlion O.P. (*Filosofia dell'arte e dialettica cinematografica*); mons. prof. Albino Galletto (*Etica cinematografica*); il prof. Nino Ghelli (*Estetica e storia del cinema*); il dott. Gian Luigi Rondi, critico cinematografico del "Tempo" di Roma, e il dott. G. Carancini (*Analisi del film*); il dott. Diego Fabbri (*Soggetto e sceneggiatura*) con l'apporto di altri sceneggiatori; Sergio Amidei, Cesare Zavattini, Tullio Pinelli, Federico Fellini per lo svolgimento di corsi particolari monografici; i registi Alessandro Blasetti, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Renato May (*Tecnica della realizzazione cinematografica*); il sig. L. Emmer (*Corso monografico sul documentario artistico*)» (Brochure dell'Università Internazionale Pro Deo, anno accademico 1949-1950: 48, in AGOP, XIV.951 PRO.3). Si noti la presenza tra i docenti dello stesso Rossellini.

adeguata formazione di un corpo di critici che siano in grado di educare il pubblico a comprendere e giudicare il film in senso costruttivo e tenendo presenti i principi cristiani. [...] Se l'interpretazione dell'attualità politica è il più consueto strumento di formazione dell'opinione pubblica, si può dire che la finzione (e, in primo luogo, il mondo *immaginario* dello schermo) non è fattore meno importante – e forse più vivo – nel plasmare le convinzioni, e nel provocare le reazioni della massa rispetto alla vita privata e sociale. È dunque di somma importanza addestrare il futuro critico ai diversi gradi d'analisi cinematografica, attraverso una sistematica filosofia [...]. Tali metodi si riassumono nella discussione critica e costruttiva (*cineforum*) che segue alla proiezione d'un film [...]. Il secondo scopo, cui la specializzazione tende, è quello di fornire un ausilio concreto alla produzione, basato sull'ispirazione cristiana, preparando soprattutto dei collaboratori per quei settori del processo produttivo che hanno una più diretta influenza ideologica nella creazione dei films [...].³³

Su quest'ultimo piano in particolare opera (sempre in seno alla Facoltà di Giornalismo) l'Istituto Internazionale di Cinematografia, il cui scopo è «di armonizzare gli studi [...] con le attività eminentemente pratiche nel campo della redazione e delle realizzazioni cinematografiche»³⁴. Riguardo a tale Istituto, Morlion scrive – pochi giorni prima di quel 26 agosto 1950 che avrebbe dovuto rilanciare la carriera di Rossellini con la presentazione alla XI Mostra di Venezia di *Stromboli (Terra di Dio)* e di *Francesco giullare di Dio* e che invece rappresentò una delle sue più imprevedute battute d'arresto – un significativo memorandum indirizzato a Suárez, nel quale si legge:

Un primo gruppo di sceneggiatori cattolici creato intorno all'Istituto è riuscito ad imporsi nell'ambiente cinematografico in genere, soprattutto quando si è saputo che il film *Terra di Dio* [...] deve la sua drammaticità al tema religioso elaborato dal Fondatore dell'Istituto stesso. Anche la voce diffusa dai migliori critici sulla straordinaria bellezza spirituale e artistica del film *Francesco giullare di Dio*, nato con la supervisione e collaborazione creativa dell'Istituto Cinematografico Pro Deo, ha aumentato la sua fama di essere un centro di intensa attività, ove affluiscono decine di soggetti da migliorare o da costruire.³⁵

Nel medesimo memorandum Morlion indica come nuovo Direttore dell'Istituto, ruolo fino a quel momento da lui ricoperto, proprio G.L. Rondi³⁶,

³³ *Ivi*: 44-45.

³⁴ *Ivi*: 59.

³⁵ Félix Morlion, *I compiti specifici degli organismi Pro Deo e i primi risultati raggiunti*, indicato come «Rapporto n. 1 consegnato agosto 1950», in AGOP, XIV.951 PRO.5.

³⁶ Félix Morlion, *Forma organizzativa dell'Unione Pro Deo Italia e dirigenti responsabili*, indicato come «Rapporto n. 2 consegnato agosto 1950», in AGOP, XIV.951 PRO.5.

che quello stesso anno diviene anche Presidente del Cineforum Nazionale (Casavecchia, 2008: 98), l'associazione che coordina i numerosi circoli fondati dal domenicano: incarico quest'ultimo che manterrà anche quando la fisionomia dell'associazione si ridisegnerà, nel 1953, in seguito a un accordo stipulato tra la Pro Deo e il CCC³⁷.

2. IL PROBLEMA DEL NEOREALISMO

Sono due gli articoli di argomento cinematografico scritti da Andreotti su «Azione Fucina» (il settimanale della Federazione Universitaria Cattolica Italiana)³⁸, poco prima che la redazione decida di impiantare una rubrica fissa la cui responsabilità ricade su Fausto Montesanti e Elio Tartaglia. Non molti per la verità, ma sufficienti a indicare un orientamento, che avrà modo di precisarsi negli anni seguenti, a favore di un cinema inteso quale punta avanzata di un'industria culturale che proprio perché diretta a un vasto pubblico non può non porsi in un'ottica pedagogica.

Il primo articolo compare il 14 gennaio 1940. Andreotti (1940a) prende a pretesto il film *Processo e morte di Socrate* (Corrado D'Errico, 1940) – di cui segnala il nome dell'interprete principale³⁹, del «maestro» che ha composto le musiche, ma non del regista – per avviare una riflessione sulla produzione cinematografica italiana che parrebbe già anticipare le politiche culturali messe in atto da Sottosegretario un decennio più tardi. L'articolo prende le mosse citando la recensione negativa del film apparsa su un non meglio precisato quotidiano cattolico, che indicava la pellicola come «adatta per istituti superiori di filosofia e di teologia». Andreotti si chiede perché «di fronte ad un film moralmente così incensurabile, da potersi proiettare anche a giovani prossimi al Sacerdozio, non facciamo le più ampie lodi». Il motivo è individuato nelle «dimostrazioni filosofiche» con cui Socrate intrattiene i discepoli e gli spettatori: «Una [...] può passare ma una serie di queste di circa un'ora non si addi-

³⁷ Cfr. *supra*, n. 25, p. 30. In s.n., 1953: s.p., si dà conto del *Primo convegno nazionale del Cineforum Italiano* dal quale ha origine l'Associazione Italiana dei Circoli Cineforum di cui G.L. Rondi è nominato Presidente.

³⁸ La cui importanza è già segnalata in Argentieri, 2003: 430-432.

³⁹ Ermete Zacconi, con tutta probabilità il motivo che spinge Andreotti a recarsi al cinema: si vedano le parole di elogio in Andreotti, 2005b: 138 e i riferimenti contenuti in Giulio Andreotti, *La missione intellettuale dell'Italia nell'Europa unita*, in AGA, Serie Discorsi, Anni 1942-1950, busta 721.

ce troppo al cinema; e del nostro parere è stata una piccola parte del pubblico, che ha abbandonato la sala prima – e molto prima – della fine dello spettacolo». Ed ecco esplicitato l'obiettivo polemico del discorso:

È lecito fare oggi da noi un film per sua natura riservato ad un numero ristrettissimo di persone? Con una disposizione che non possiamo non approvare è stata ridotta al minimo l'importazione di pellicole transoceaniche: il nostro mercato ha avuto in conseguenza una forte contrazione di offerte, ferma restando, se non in aumento, la domanda; di qui impellente la necessità di intensificare la produzione nazionale realizzando anche in questo campo vittorie autarchiche.

Per questo motivo Andreotti ritiene «sprecati i notevoli mezzi di energie e di finanze spesi per portare sullo schermo il lavoro che tanta lode ha fatto raccogliere a Zacconi nei teatri italiani e stranieri (appunto perché in teatro la selezione di pubblico è naturale) ma che sulla tela non è che un film per “istituti superiori”».

Il secondo articolo è pubblicato il 10 marzo 1940. Il film oggetto di recensione è *Le petit roi (Il principe di Kainor)*, Julien Duvivier, 1933), lodato da Andreotti (1940b) per la sua valenza educativa:

È un film per ragazzi. Gioverà a questi il vedere come anche la corona abbia le sue spine e non piccole, e non potrà non giovare altresì l'umano spettacolo del principe prima in preda alla collera e poi al pentimento. Come poi i romanzi per piccoli interessano anche, e talvolta di più, i grandi, così questo film, che segnaliamo di cuore perché dimostra ancora una volta che una pellicola di valore può aversi anche senza il costruire ed insistere su quelle deprecate situazioni, purtroppo ancora – e non si sa per quanto – “regola” nei films nostri e stranieri.

Le petit roi è preso a modello contro il cinema immorale per il modo con cui rappresenta le istituzioni del potere e per il fatto che non indulge su elementi sessualmente provocanti: in sintesi, il cinema secondo Andreotti. Gli interventi legislativi promossi dal Sottosegretario saranno tutti tesi all'imposizione di tale formula, quella di un cinema politicamente e sessualmente innocuo⁴⁰.

⁴⁰ Va precisato che Andreotti ha sempre ritenuto più pericoloso il film che incita alla lotta sociale di quello che scopre qualche centimetro di coscia: «Del resto – e ebbi polemiche in casa nostra – io ero e sono più preoccupato della violenza e della cattiveria, che non di una certa larghezza di vedute in tema... sentimentale, per così dire» (Andreotti in Farassino, 1989: 77). Cfr. anche Andreotti, 1952b: 4. Ciò non toglie che nel rispetto di questa precisa scala di priorità si sia energicamente speso *anche* per un cinema confacente alla morale sessuale predicata da Pio XII. Il riferimento alle polemiche interne allude alle accuse rivoltegli nel 1953 da Oscar Luigi Scalfaro e così riportate dallo stesso Andreotti (2007: 137-138) nel suo diario: «[...] attacco

L'impressione tuttavia è che Andreotti non si sia recato al cinema per potersi scrivere su «Azione Fucina», ma che al contrario ne abbia scritto dopo essersi occasionalmente recato al cinema, di cui sa poco o nulla. Basta infatti far scorrere i diari degli anni 1947, 1948, 1949 per rendersi conto di come Andreotti si sia trovato senza alcun preavviso a dover gestire una materia per lui del tutto nuova e nei confronti della quale necessita di un veloce aggiornamento. Quando il 7 marzo 1947 monsignor Albino Galletto, in procinto di essere nominato Assistente Ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo⁴¹, si reca da

fatto da Scalfaro ieri in Direttivo secondo cui io non dovrei più occuparmi di spettacolo, essendo inidoneo a infrenarne le immoralità». Cfr. anche *ivi*: 161. Probabilmente anche in seguito a tale attacco Andreotti, pur confermato Sottosegretario, nel governo Pella cede lo spettacolo, suo malgrado, a Teodoro Bubbio: cfr. *ivi*: 198-200.

⁴¹ L'Ente dello Spettacolo nasce nel 1946, in coincidenza con l'emanazione del nuovo statuto dell'AC, che ne riorganizza l'intera struttura accentuandone il verticalismo. In cima alla piramide si collocava la Giunta centrale dalla quale discendevano quattro "rami": l'Unione uomini, l'Unione donne, la Gioventù maschile, la Gioventù femminile. Parallelamente a questa struttura di base operavano una serie di associazioni specializzate tra cui l'Ente dello Spettacolo, dipendente dalla Giunta centrale e anch'esso guidato (non diversamente dai quattro rami) da un Presidente laico e da un Consulente (o Assistente) Ecclesiastico. Prima della nascita dell'Ente dello Spettacolo si parla di "Centri dello Spettacolo" o in alternativa di "Segretariato dello Spettacolo". Il primo Assistente Ecclesiastico dei Centri dello Spettacolo è monsignor Luigi Civardi, sostituito nel 1945 da monsignor Ferdinando Prosperini. Quest'ultimo è invitato (ovvero obbligato) a rassegnare le dimissioni nel dicembre del 1947, passando l'incarico a monsignor Albino Galletto, dopo un estenuante braccio di ferro con il Presidente Luigi Gedda. Estenuante quantomeno per il dimissionario, visto che Gedda nemmeno si degnava di rispondere alle numerose lettere di lamento che Prosperini gli inviava regolarmente. In questi tre anni cruciali per la rifondazione del cinema italiano non è in effetti chiaro chi sia a guidare l'Ente dello Spettacolo. Certo è che Prosperini si sente per molti versi esautorato delle sue competenze, mostrando un crescente disagio nell'esercitare una leadership che pochi gli riconoscono. La sua politica, per lo più rimasta su un piano programmatico e concretizzata in poche e tutto sommato secondarie manifestazioni, si caratterizza in termini antitetici rispetto a quella di fatto esercitata da Gedda. Prosperini vorrebbe ridare ai centri teatrale e radiofonico un'importanza pari a quella assunta dal centro cinematografico, mentre Gedda non ha pensieri che per quest'ultimo. In riferimento poi alle attività del CCC, Prosperini vorrebbe, in applicazione al dettato della *Vigilanti Cura* e in conformità con le principali esperienze internazionali dei cattolici impegnati nell'ambito del cinema, limitarle alla revisione, ovvero alla vigilanza sulla moralità dei film. Gedda invece ha spinto il CCC in modo forse troppo temerario nella produzione, non accontentandosi di sostenere la realizzazione di pochi e ben meditati film di argomento religioso/catechistico bensì impegnando le migliori forze e non poche risorse nella realizzazione di film spettacolari che possano competere sul mercato con la produzione commerciale. Gedda ricopre l'incarico di Presidente dell'Ente dello Spettacolo dalla sua fondazione fino al 1952 quando, divenuto Presidente Generale dell'AC, lascerà la guida dell'Ente dello Spettacolo a Ildo Avetta. Galletto svolgerà l'incarico di Assistente dell'Ente dello Spettacolo fino al settembre del 1960 quando, forse anche in ragione della non del tutto corretta gestione del caso de *La dolce vita*, verrà sostituito da don Francesco Angelicchio. Cfr. ISACEM, Fondo Presidenza Generale, Serie XV, Ente dello Spettacolo.

Andreotti, referente governativo del Vaticano, per sollecitare «più contatti nella valutazione dei film», questi lo dirotta su altri (il Sottosegretario di cui prenderà di lì a breve il posto) ammettendo la propria impreparazione: «Confesso la mia incompetenza. Lo indirizzo a Cappa» (Andreotti, 2005a: 48). Poco dopo essere stato istituzionalmente investito dell'incarico di Sottosegretario e con esso di responsabile governativo in materia cinematografica, il 3 luglio annota: «In tema di lavoro mi preoccupa il settore spettacolo, a cominciare dalla censura» (*ivi*: 108-109). Ancora nel gennaio del 1948 è possibile leggere tra le righe delle sue annotazioni la preoccupazione di non essere adeguato al nuovo incarico: «Ho invitato il regista Pietro Germi ad assistere alla seduta d'appello della censura cinematografica sul film *Gioventù perduta*. Con qualche lieve taglio: nulla osta. Un compito per me ancora nuovo e difficilissimo» (Andreotti, 2005b: 24)⁴². Il giovane Sottosegretario acquista un po' di sicurezza solo dopo aver reintegrato nelle sue piene funzioni Nicola De Pirro, ovvero, stando alle indicazioni del diario, a partire dall'8 aprile 1948: «Recuperiamo formalmente allo Stato il direttore generale dello Spettacolo Nicola De Pirro. È invocato da tutto il settore» (*ivi*: 56)⁴³. E se è vero che le annotazioni d'argomento cinematografico rinvenibili nei diari crescono con gli anni, vale a dire man mano che Andreotti prende le misure del problema a lui affidato, è altrettanto vero che, come sottolinea lui stesso in un discorso di fine mandato, in quel dopoguerra tumultuoso il braccio destro di De Gasperi si può occupare di cinema soltanto nei «margini di tempo»⁴⁴.

Sebbene venga nominato Sottosegretario il 4 giugno del 1947, quando cioè si insedia il quarto governo De Gasperi, di fatto è solo dopo l'aprile del 1948 che Andreotti realmente si attiva, forte degli straordinari consensi elettorali ottenuti e delle competenze assicurategli dal "recuperato" De Pirro⁴⁵. Prese le redini dell'Ufficio Centrale per la Cinematografia – cui la "legge Cappa" del 16 maggio 1947 ha affidato il compito di sovvenzionare il cinema nazionale (accertando la nazionalità dei film), di governare gli scambi con l'estero e di esercitare la vigilanza governativa sulla distribuzione e l'esercizio attraverso la concessione dei visti di censura – Andreotti avvia un'energica azione i cui obiettivi politici sono così riassunti da Lorenzo Quaglietti (1980: 60): «[...] dare al cinema italiano effettive e concrete possibilità di sviluppo, natu-

⁴² Sul caso di *Gioventù perduta* cfr. Sesti, 2003: 424-425.

⁴³ In realtà la decisione è stata oggetto di non poche polemiche per i trascorsi di De Pirro in epoca fascista, sui quali cfr. Ferrara, 2004: 25.

⁴⁴ Giulio Andreotti, ottobre 1953, in AGA, Serie Discorsi, Anni 1951-1955, busta 722.

⁴⁵ «Mi fido di De Pirro e delle sue sintesi» (Andreotti, 2006a: 141).



ralmente conformi all'indirizzo da lui desiderato; ottenere questo risultato senza urtare gli americani»⁴⁶. Di fatto però il cinema italiano si sta muovendo, e con grande clamore internazionale, verso un indirizzo – il cosiddetto neorealismo – fortemente *indesiderato* non solo alla compagine governativa, ma anche alla chiesa, dei cui interessi Andreotti è il mediatore presso il governo⁴⁷.

I burrascosi rapporti tra la chiesa e il neorealismo si inquadrano nel più ampio problema della rappresentabilità del male: un'estetica che, proprio in quanto realista, presupponga la rappresentazione del male quale parte integrante della realtà è per la cultura cattolica quantomeno pericolosa⁴⁸. Se Piero Regnoli nel 1949 prova ad affrontare la questione additando i più alti modelli della letteratura cristiana («Manzoni dipinge, da sommo artista, la sensualità di don Rodrigo [...], ma non esiste nello scrittore, né si verifica in alcun lettore, ombra di concupiscenza» [Regnoli, 1949: 12]), è con grande audacia che Diego Fabbri (1950b: 4), in occasione del Pellegrinaggio dei Professionisti del Cinema a Roma organizzato dall'OCIC per l'Anno Santo, invita a

fare i conti, coraggiosamente, anche con certi argomenti e con certe apparentemente buone ragioni del diavolo. Nel regno dello spettacolo, cioè nel contrasto rappresentato del bene col male, non si edifica soltanto con i buoni sentimenti, ma si edifica sorvegliando appassionatamente l'urto tra i buoni e i cattivi sentimenti, parteggiando, sì, per i primi pur lasciando che la battaglia si svolga secondo certe sue regole di obiettività.

⁴⁶ Sull'attività d'ambito cinematografico svolta da Andreotti in qualità di Sottosegretario cfr. anche: i riferimenti contenuti in diversi saggi di Micciché (a cura di), 1975; Corsi, 2001; i riferimenti contenuti in diversi saggi di Cosulich (a cura di), 2003. È bene inoltre segnalare l'uscita, tra la prima e la seconda edizione di questo libro, di uno studio su Andreotti e il cinema (Sedita, 2012: 51-70) caratterizzato dallo sforzo di collocare le politiche cinematografiche del Sottosegretario nel contesto storico della guerra fredda. Non possiamo fare a meno tuttavia di rilevarne i gravi limiti: dalle citazioni che mancano della nota o che riportano in nota il riferimento sbagliato, ai documenti malamente datati o creduti "finora inutilizzati" e che risultano già ampiamente studiati da una letteratura sull'argomento letta frettolosamente quando non del tutto ignorata.

⁴⁷ In un convincente ritratto di Andreotti, Follini (2010: 55) ha scritto: «Non era clericale, Andreotti. Ma la nostra impressione di allora era che fosse la Chiesa, assai più che la DC, a scandire i tempi delle sue considerazioni. Era stato un uomo dell'associazionismo cattolico prestatosi all'attività di partito. E tale era rimasto, anche se con gli anni quel prestito era diventato, per così dire, definitivo».

⁴⁸ Il nodo problematico è illuminato – a posteriori, quando l'esperienza del neorealismo può dirsi ormai chiusa – da Galletto (in s.n., 1954: 4): «Non ci si accusi di... anti-neorealismo. È una trovata comoda, quest'accusa, per definirci nemici dell'arte. Abbiamo stima del neorealismo che è, almeno potenzialmente, una ricerca della verità. Non possiamo invece accettare le forme deteriori di descrizioni morbose e il compiacimento sulle bassezze umane».



Ma si tratta di una posizione isolata, come spesso si rivelano essere quelle assunte da Fabbri. La rappresentazione del male trova infatti sulla stampa cattolica del dopoguerra una trattazione tesa per lo più a limitarne la liceità, in particolare sulla «Rivista del Cinematografo», la quale rappresenta per ufficiale mandato delle gerarchie ecclesiastiche «l'atteggiamento dei cattolici di fronte agli innumerevoli e delicati problemi dello spettacolo cinematografico» (s.n., 1946b: 4)⁴⁹. Sul numero di settembre del 1947, ad esempio, nel dar conto di un convegno sul cinema organizzato dall'AC romana, si afferma con forza «come la preparazione alla vita non stia nella rappresentazione delle negatività di questa [...] per conoscere le quali non è [...] il luogo più adatto una sala cinematografica»: per questo «i fedeli debbono affidarsi alla direzione della Chiesa che per tutti ha sperimentato da secoli il male» (Di Graziano, 1947: 8).

In un fascicolo del 1946 dedicato al problema della censura e della revisione morale dei film monsignor Ferdinando Prosperini (1946: 2), dopo aver esplicitato i criteri con cui operano le commissioni del CCC, afferma che la condizione perché possa essere rappresentato il male sullo schermo è che venga parallelamente condannato: una posizione non nuova⁵⁰, che verrà del resto ribadita e ufficializzata da Pio XII il 28 ottobre 1955 nel *Secondo discorso sul film ideale*⁵¹. Nel concreto, poi, il compito svolto dal CCC e dalla sua rivista si identifica di fatto «nello sforzo di [...] evitare che degli adolescenti conoscano, attraverso i fotogrammi, tutte le brutture della vita» (Piccione, 1950: 9), senza esitazione identificate dalla «Rivista del Cinematografo» in «quei due motivi che sembrano ormai essere divenuti le direttive obbligate del cinema nazionale: il sesso e la politica» (Ghelli, 1954: 5).

Ad avviso della «Rivista del Cinematografo» la responsabilità storica dell'immissione nel circuito nazionale di tali motivi (gli stessi che, con priorità rovesciata, preoccupano il Sottosegretario Andreotti) è la più grave colpa di cui

⁴⁹ Sulla «Rivista del Cinematografo» cfr. Mosconi (a cura di), 2008.

⁵⁰ «[...] per quelli che ci chiedono con preoccupazione compunta – che tradisce spesso la malafede – se potremo dar posto alla rappresentazione del male, rispondiamo apertamente di sì; [...] decisi però a esporre la nostra precisa posizione che non è evasiva obbiettività di fronte ad esso, ma di netta, inesorabile condanna, cosicché *il bene*, avrà la sua vittoria, non facile e retorica, ma faticosa e meritata» (Covi, 1941: 85).

⁵¹ «[...] quando il conflitto col male, ed anche la temporanea sua vittoria, in rapporto con tutto l'insieme, serve alla più profonda comprensione della vita [...] allora una tale materia può essere scelta e intrecciata, come parziale contenuto, nella intera azione del film stesso». Il film ideale può dunque rappresentare il male a condizione che lo faccia dimostrando «la sua riprovazione in tutto il corso della rappresentazione e non solo nella chiusa, che giungerebbe spesso troppo tardi, dopo cioè che lo spettatore è già stato adescato e sconvolto da cattivi incitamenti» (Pio XII in Viganò [a cura di], 2005: 138-139).



si sia macchiato il neorealismo, nei confronti del quale è avviata un'azione di contrasto prima ancora che cominci a essere effettivamente chiamato neorealismo. La recensione dell'ultimo libro di monsignor Luigi Civardi (1946) dà a Mario Meneghini (1946a), il critico cinematografico de «L'Osservatore Romano», l'occasione per augurarsi che la sua lettura «faccia [...] rinsavire i caparbi sostenitori dell'estetica cosiddetta verista e rientrare nel giusto binario i noncuranti del buon senso e buon gusto». La «Rivista del Cinematografo», riportando immediatamente la recensione sul suo primo numero del 1946, fornisce la testimonianza di un sostanziale accordo a livello istituzionale sulla questione. Il movimento discendente non trova alcun ostacolo sul suo cammino: la condanna del neorealismo dall'alto del Magistero (nella persona di Civardi), per il tramite dell'organo della Santa Sede (nella persona di Meneghini), è recepita dalla rivista di riferimento del settore. È così che Paolo Salviucci (1946a: 7), il critico titolare delle recensioni sulla «Rivista del Cinematografo», può denunciare sul terzo fascicolo del 1946 «dedicato al *problema* della cinematografia nazionale» (s.n., 1946a: 1, corsivo nostro) «il male e la autodenigrazione apportati in casa nostra (e presso gli altri, quel che è peggio) da quelle pellicole – purtroppo oggi in voga – che si definiscono “squisitamente italiane”». Sullo stesso numero Effepi (1946: 14) espone senza mezzi termini l'argomento che qualche anno dopo informerà la celebre lettera aperta di Andreotti a Vittorio De Sica, del quale risulta qui sotto accusa *Sciuscìa*:

[...] soggettisti, registi e produttori quando producono pensino anche all'ambita eventualità che i loro films siano esportati [...]. E invece di produrre films [...] denigratori della nostra patria, si guardino attorno e si ispirino a quanto di bello, di sano, di vivo e di vero produce questa nostra terra, che, non ostante tutto, ha ancora delle inestimabili ricchezze spirituali da scambiare con i popoli ricchi di grano e di carbone.

Salviucci (1946b: 13) fa eco a Effepi sul fascicolo successivo: «Ma siamo in Italia o tra i bonzi dell'India? E poi piangiamo lacrime di cocodrillo contro l'incomprensione degli stranieri. Non ho mai visto [...] un paese autodenigrarsi avanti al mondo con documenti così formidabili quali sono quelli cinematografici, come vanno facendo da qualche tempo i nostri eccelsi “artisti” e “finanziari” dello schermo».

L'avversione della «Rivista del Cinematografo» nei confronti del neorealismo si esprime soprattutto attraverso le esternazioni del Redattore Capo, che di ritorno dal Festival di Venezia del 1947 (dopo cioè che film come *Roma città aperta* e *Paisà* hanno raccolto i più ampi consensi all'estero) tuona: «L'Italia



non ha per noi una sua cinematografia; e benché i critici stranieri parlino insistentemente di una nuova scuola italiana, quella per intendersi del documentario romanizzato, non ci pare che questa esista sostanzialmente, ma solo in alcune facili apparenze» (Vasile, 1947: 8). L'ostilità verso il neorealismo alla fine del 1947 è a tal punto istituzionalizzata da caratterizzare la campagna della Gioventù di AC per un cinema morale: «Per il fatto di rappresentare la vita nei suoi aspetti più realisti (particolare tendenza di una corrente cinematografica nazionale) il cinema espone già una concezione più immorale che morale della vita stessa» (s.n., 1947c: 9).

L'unica voce fuori dal coro è quella di Morlion (1948b: 20) che – immediatamente dopo la pubblicazione su «Esprit» dell'articolo con cui Bazin (1948) sta guidando la riflessione dei cattolici francesi sull'*école italienne* – dalle pagine di «Bianco e Nero» (e non, si badi bene, da quelle della «Rivista del Cinematografo») difende il neorealismo dai propri correligionari italiani:

Ora accade che nella critica internazionale sono forse proprio i cattolici, quei cattolici che si sovente fanno delle riserve ideologiche, a prendere una decisa difesa di quella che essi chiamano: la scuola neorealista italiana. Io non conosco nessun critico cattolico, sia in Europa che in America, che non abbia reagito con istintiva simpatia dinanzi a *Roma città aperta*, *Paisà*, di Rossellini [...].

L'italiana «Rivista del Cinematografo» invece ha parole di elogio per il neorealismo solo negli articoli scritti dai corrispondenti esteri (ad esempio Ruskowski, 1948: 6-7) mentre lo attacca duramente in quelli firmati dai redattori italiani, Turi Vasile e Marcello Vazio *in primis*. Quest'ultimo alla fine del 1948 avverte:

In Italia [...] il pericolo del cinema è da cercarsi nella cosiddetta corrente filmistica neorealista. La rappresentazione cioè, attraverso lo schermo, della vita sui suoi aspetti più deteriori e più immorali, aspetti che nella completezza di una pellicola possono sì assurgere al valore di un messaggio polemico, di una bruciante requisitoria, ma che nell'ambito dello spettacolo cinematografico, nella suggestione cioè delle immagini, valgono per lo spettatore adolescente come un allettante richiamo di sequenze brutali e spesso pornografiche. (Vazio, 1948b: 36)

Verso la fine del decennio l'emergenza pare ridimensionarsi e pochi mesi prima di essere chiamato a Venezia, come vedremo nel capitolo IV, in qualità di giurato, Vasile (1949: 7-8) con soddisfazione può dichiarare che *Non esiste una scuola neorealista italiana, esiste il cinema italiano*:



Per fortuna, oggi, a distanza di poco più di due anni, il cinema italiano sta dimostrando che la sua vitalità e la sua forza non derivano da un eccesso di attualità e che la formula del neorealismo – se pure è mai esistita al di fuori di una generica formulazione critica – è in fase di superamento. Il fenomeno, osservato da noi cattolici, è doppiamente confortante, dal punto di vista dell'arte e dal punto di vista della spiritualità dell'arte. [...] La scuola neorealistica italiana non esiste, forse non è mai esistita: esiste il cinema italiano e soprattutto esistono gli ottimi film italiani.

Sul problema dei rapporti tra i cattolici e il neorealismo si è scontrata una storiografia inquinata di militante ideologismo fin dalle relazioni cattoliche tenute al convegno di Parma del 1953 (cfr. Vigorelli, 1954: 9-11⁵² e G.L. Rondi, 1954: 12-13). Vi accennò con lucidità Aldo Bernardini (1981: 62), intervenendo al convegno di studi *Cinema e parrocchia 1930-1960* svoltosi a Rimini nel 1980:

[...] vorrei accennare al problema dei rapporti tra cattolici e neorealismo e al luogo comune che Bonetti⁵³ ripropone, rifacendosi letteralmente [...] alla posizione e al giudizio espressi a suo tempo (nel 1962) da Ciaccio in un modesto volumetto intitolato *Cinema e cattolici*. Mi riferisco all'errore storico che i cattolici italiani avrebbero compiuto quando, anziché appoggiare e sostenere con tutti i mezzi il neorealismo, "un cinema cioè fondamentalmente cristiano", lo avversarono e perfino lo condannarono: assumendosi così – è implicito nel discorso – la responsabilità del suo affossamento. "Dubbi e paure ebbero ragione del più elementare buon senso", scriveva allora Ciaccio.

E invece quei dubbi e quelle paure erano più che fondate, spiega Bernardini, poiché il neorealismo non era affatto un cinema cristiano, quantomeno nel senso del termine inteso e incarnato dalla chiesa cattolica nell'Italia del dopoguerra:

⁵² La relazione di Vigorelli aveva già trovato pubblicazione su «Bianco e Nero» (Vigorelli, 1953: 38) con un titolo meno ideologico e soprattutto in una versione che presentava anche un passaggio polemico, nei confronti di chi non aveva inteso l'alto valore di *Francesco giullare di Dio*, emendato nel momento in cui l'articolo viene ripubblicato sulla «Rivista del Cinematografo». Che la censura sia stata operata da Vigorelli stesso o dalla rivista poco importa, quel che conta è il motivo che l'ha resa necessaria, identico nell'un caso come nell'altro: l'avversione del periodico nei confronti del film.

⁵³ Il riferimento è a Bonetti (1980: 28), contenuto in un volume di materiali preparatori al convegno: «Nei confronti di questo cinema, che avrebbero dovuto appoggiare e sostenere con tutti i mezzi, i cattolici italiani commisero un errore di eccezionale gravità, errore di cui, a tutt'oggi, si scontano le conseguenze. Dubbi e paure ebbero ragione del più elementare buon senso e il neorealismo, un cinema, cioè, fondamentalmente cristiano, fu avversato e talvolta perfino condannato». L'altro riferimento interno è a Ciaccio, 1962: 112.



È chiaro [...] che le istanze di cui si facevano portatori i film classici di quella tendenza (da *Roma città aperta* a *La terra trema* a *Ladri di biciclette*, per intenderci) erano quelle di tutto un popolo risvegliato dal lungo sonno del fascismo [...]. E la lotta per una maggiore giustizia sociale, per un reale, radicale cambiamento nel costume civile oltre che nelle leggi, era evidentemente portata avanti soprattutto dalle forze laiche della sinistra. [...] a livello delle organizzazioni e degli organi ufficiali, come l'Ente dello Spettacolo o il CCC, faceva sentire il suo peso e impediva una reale comprensione della portata anche eticamente positiva di quei film una ideologia tradizionalmente centrista e conservatrice (come del resto risulterà chiaramente, a livello di politica generale, dopo la vittoria del 1948). Bene, mi sembra, ha scritto Francesco Pinto: «non bisogna dimenticare che operava [...] una dottrina sociale imperniata sulle indicazioni della *Rerum Novarum* di Leone XIII, in cui la società era vista come un tutto organico dove le varie membra concorrevano al 'bene comune' senza entrare mai in conflitto tra loro. Là dove tale conflitto esplose, è ritenuto un fenomeno 'patologico', una deviazione dal corretto svolgersi dell'evoluzione sociale, un sintomo dell'egoismo umano piuttosto che non un indice di uno squilibrio sociale». (*Ivi*: 62-63)⁵⁴

Per le gerarchie cattoliche un cinema che mettesse l'accento sulla conflittualità sociale era dunque un cinema patologicamente pericoloso, del quale diffidare, tanto più nel momento in cui veniva «strumentalizzato, e pesantemente, da sinistra, quando divenne cioè una bandiera per una lotta politica che, inquadrata nel clima della guerra fredda, assumeva toni minacciosi» (*ivi*: 64)⁵⁵.

Le testimonianze rilasciate anche recentemente da Andreotti confermano ampiamente come il neorealismo fosse percepito dal mondo cattolico come un cinema da riformare, discutibile non solo dal punto di vista morale, ma anche politico: «Io [...] offriro una interpretazione politica e vedevo l'intero cinema italiano spostarsi verso sinistra» (Andreotti in Conti, 2008)⁵⁶. Quando nel 1952 Andreotti romperà gli indugi e prenderà finalmente esplicita posizione in difesa dell'Italia contro il neorealismo, rimproverando De Sica per «aver reso un pessi-

⁵⁴ La citazione è da Pinto, 1976: 9.

⁵⁵ Opposto il giudizio di molta storiografia d'area cattolica: «Non di rado si sente dire che i cattolici furono contrari al neorealismo, che lo denigrarono, che non lo capirono. Viceversa, proprio in casa cattolica il neorealismo fu oggetto di un impegnativo dibattito, certamente privo di prevenzioni, animato da una sincera propensione ad accettare tutto il bene che poteva derivare da quel modo di fare cinema» (Trasatti, 1989: 9-10). Cfr., su questa linea, Laura, 1999: 34-48; Aa.Vv., 2002; Lonero; Anziano, 2004.

⁵⁶ Cfr. anche l'intervista rilasciata lo stesso anno a Cabona (2008) e significativamente intitolata *Stupidi noi moderati a lasciare il cinema in mano alla sinistra*.

mo servizio alla Patria» inducendo il «mondo [...] a ritenere che quella di *Umberto D.* è l'Italia della metà del secolo ventesimo» (Andreotti, 1952a: 5), di fatto non farà altro che tradurre in termini politici (su un settimanale della DC, ovvero nella sede preposta a tale scopo) pensieri ampiamente circolati negli ambienti che il Sottosegretario è chiamato a rappresentare. Non a caso le reazioni suscitate dall'articolo di Andreotti – cattolico fin dal titolo: *Piaghe sociali e necessità di redenzione* – si differenziano nettamente su base ideologica: da un lato le proteste della sinistra⁵⁷, dall'altro il plauso della stampa cattolica. Si veda, per non fare che un esempio, l'articolo di Mario Milani (1952) apparso, a distanza di pochi giorni dall'intervento andreottiano, su «Il Nuovo Cittadino», il quotidiano della diocesi di Genova, con il titolo *Cinema italiano nemico della Patria*:

Qui non si parla di film più o meno pregevoli dal punto di vista estetico, più o meno fortunati dal punto di vista spettacolare. Si deve parlare, invece, di *contenuto*; e bisogna dire, senza peli sulla lingua che, fino ad oggi, il contenuto di un film italiano qualificato neorealista è stato decisamente sporco. Sembra, anzi, ogni giorno di più che tale qualifica costituisca l'elemento essenziale, insostituibile del neorealismo. Siamo arrivati a tal punto, da poter concludere [...] che neorealismo equivale a "misericordia italiana", a "straccioneria italiana", a "malavita italiana", a "luridume italiano". [...] Non c'è soltanto una Italia che vive in taverne o in angoli fetidi, che uccide o ruba o si spidocchia, una Italia fatta di vicoli, di baracche malfamate, di "barboni". C'è una Italia che lavora, che studia, che crede [...] l'Italia delle *persone per bene*: l'Italia della civiltà. Ed eccoci al punto dolente. Grazie all'attuale cinematografia neorealista, il verbo arrossire è purtroppo concretamente coniugato dagli italiani che vivono all'estero. [...] Gli italiani all'estero soffrono, cercando invano sullo schermo il vero volto della Patria.

L'unica eccezione è rappresentata dal gruppo raccolto intorno al cineforum della Corsia dei Servi di Milano guidato – con la collaborazione di Nazareno Fabbretti e di Morando Morandini – da Camillo De Piaz che, in un'intervista su cui torneremo, si spinge un po' avventatamente ad affermare: «I famosi "panni sporchi"? Per me vederli andare all'aria è un vero e proprio godimento.

⁵⁷ Emblematico del tono con cui le sinistre risposero alla lettera di Andreotti è Fossati, 1952 (dove tra l'altro il «fervore della predica» della lettera andreottiana è glossato con il commento sarcastico: «Chissà che soddisfazione per padre Morlion»): «Giulio, da vera persona ammodo, si preoccupa di "quel che dirà la gente". [...] Fatte le debite discriminazioni, il ragionamento di Andreotti in sede estetico-politica mi pare assomigli a quello (assai pratico) del marito tradito che si preoccupa di non suscitare scalpore intorno all'argomento delle corna, perché ha uno zio cardinale».

Tanto più che i panni sporchi non hanno patria» (in Pitta; Capriolo, 1952: terza di copertina)⁵⁸. Come avremo modo di vedere meglio più avanti, pochi mesi dopo, a causa di un'inquisizione probabilmente avviata su segnalazione dello stesso Andreotti, il cineforum della Corsia dei Servi verrà sospeso e un'esperienza di fronda interna che prometteva frutti straordinari, proprio perché non organici, uccisa sul nascere.

Dal canto suo la chiesa non ha mai mancato occasione per esercitare esplicite pressioni sull'operato del Sottosegretario. Un paio di esempi, all'inizio e alla fine della I Legislatura, basteranno a delineare sufficientemente il quadro. Il primo è fornito da un articolo di Vazio (1948a: 7) che sul fascicolo della «Rivista del Cinematografo» immediatamente successivo alla vittoria elettorale dell'aprile del 1948 si ritiene nel diritto di dettare l'agenda ad Andreotti, esplicitamente sollecitato a prendere «opportuni, urgenti provvedimenti»:

Come ci comporteremmo se potessimo sostituire, sia pure per una settimana, l'on. Andreotti nel suo delicato ufficio? Semplicissimo: prendendo tre provvedimenti, tre soltanto, che a parer nostro sarebbero sufficienti a ripulire, almeno in parte, il polveroso ambiente cinematografico. 1) Sostituzione (ma vera sostituzione!) dello Stato Maggiore delle Cineteche Nazionali [...]. 2) Intensa opera di persuasione per convincere ad un trasferimento nei paesi balcanici (dove ce n'è tanto bisogno) di tutti i registi, critici e attori che quotidianamente ululano [...] (Aldo Vergano per esempio l'ha capita ed è attualmente a Belgrado: bravo!). 3) Controllo severo della folta turba dei produttori di pochi scrupoli che alimentano e incoraggiano i conati mondano-rivoluzionari di certi ricciuti e impomatati omuncoli, attaccando il governo che appoggia la produzione americana in Italia.

Il secondo esempio è forse ancora più indicativo. È il 19 marzo 1953 quando il clero milanese, in un esposto alla Presidenza del Consiglio sottoscritto da 210 sacerdoti, chiede esplicitamente ad Andreotti, che pochi mesi prima aveva lodato sulla «Rivista del Cinematografo» gli sforzi da loro compiuti per molti-

⁵⁸ Morandini (1952) interviene sulle pagine de «L'Ordine», il quotidiano della diocesi di Como su cui aveva mosso i suoi primi passi di critico cinematografico tra l'altro recensendo positivamente *Paisà* (Morandini, 1946), in risposta all'articolo di Milani: «Non neghiamo: non mancano anche nei nostri film migliori le forzature, gli eccessi veristici, anche le puntate anticlericali, ma sono difetti marginali, giustificabili quasi sempre dai doloranti argomenti affrontati [...]. Non neghiamo: all'estero molti avranno detto: ecco un popolo di miserabili. Ma molti altri – probabilmente in numero molto maggiore – avranno pensato: ecco un popolo che ha il coraggio di confessarsi, ecco un popolo che ha una fede così grande nella vita da poterla narrare anche nei suoi aspetti e nei suoi episodi più tristi».

plicare le sale parrocchiali⁵⁹, «larghe agevolazioni fiscali»⁶⁰:

L'apostolato dello spettacolo, ed in particolare di quello cinematografico, non è certamente la prima preoccupazione del ministero sacerdotale. E tuttavia non se ne può misconoscere l'importanza, ed il grave dovere di provvedervi di fronte alla diffusione delle proiezioni cinematografiche ed al carattere immorale della maggioranza delle medesime. [...] Nel sottoporre a codesta On. Presidenza le nostre osservazioni e proposte, siamo incoraggiati dalle presenti condizioni costituzionali e politiche, per le quali, in regime concordatario e con maggioranza democristiana al governo, sembra ovvio che alla Chiesa Cattolica debba riconoscersi una missione benefica anche in questo campo [...].

Dopo aver criticato le limitazioni cui sono soggette le sale parrocchiali in confronto a quelle industriali⁶¹ e aver stigmatizzato il fatto che a molti sacerdoti è stata negata l'autorizzazione a gestire le sale di proprietà ecclesiastica con licenza di carattere industriale, viene affrontato di petto il problema fiscale:

Alle difficoltà inerenti alla costruzione di nuove sale parrocchiali ed all'ampliamento delle già esistenti, si aggiungono le altre ben note di carattere fiscale [...]. Pur essendo evidente l'inferiorità dal punto di vista economico nei confronti delle sale di tipo industriale e pur sapendo che i moderati utili di gestione vanno a finire, per la massima parte, a sostegno di opere benefiche delle parrocchie, la fiscalità si esercita nei riguardi delle sale parrocchiali con una precisione ed insistenza che assume alle volte il carattere di vessazione.

Si noti come la richiesta di de-regolamentazione venga avanzata dopo un elogio delle funzioni anticomuniste della sala parrocchiale:

È proprio nelle sale parrocchiali che si è generalmente promossa tutta quella

⁵⁹ «Un mezzo magnifico per educare i cattolici alla coerenza è la istituzione delle sale parrocchiali, e non andranno mai abbastanza lodati quegli eroici Sacerdoti che, impegnando tutte le loro risorse e sottraendo spesso il pane già scarso nella propria mensa, hanno moltiplicato il numero di queste sale in tutte le regioni. Da meno di mille di pochi anni fa, siamo arrivati alle tremila sale, con un ritmo ascensionale che non accenna a flettere. In tal modo non soltanto si offre ad un pubblico familiare il mezzo di divertirsi senza pericolo, ma si dà ai produttori di film il destro di preoccuparsi della qualità morale dei film se non si vuole rinunciare in partenza agli incassi di qualche migliaio di sale» (Andreotti, 1952c: 4).

⁶⁰ 210 parroci ambrosiani, lettera al Presidente del Consiglio, al Sottosegretario Giulio Andreotti, a Luigi Gedda e ad Albino Galletto, 19 marzo 1953, in ASDMI, Fondo Schuster, 38477.

⁶¹ Le sale parrocchiali non potevano aprire più di quattro giorni la settimana (domenica compresa) e fare pubblicità oltre il perimetro degli edifici parrocchiali.

benefica attività di propaganda civile, e religiosa ad un tempo, che ha tanto efficacemente fiancheggiato l'attività politica democristiana per la difesa della Nazione dalla aggressione comunista nelle recenti competizioni elettorali. [...] Ora riesce incomprensibile constatare che, mentre in passato, in clima politico ben diverso dall'attuale, ogni parroco poteva provvedere alla costruzione e all'uso delle sale parrocchiali, senza alcun limite al di fuori di quelli imposti dalle esigenze della sicurezza delle persone, attualmente, in regime democristiano, non si possa fare altrettanto.

In realtà l'azione in sostegno della sale parrocchiali svolta da Andreotti nel corso della I Legislatura va incontro a precise richieste di Pio XII⁶² per onorare le quali il Sottosegretario si dimostra disposto anche a qualche scorrettezza a danno degli esercenti industriali come testimonia il seguente appunto, datato giugno 1952, inviato dagli uffici di Andreotti all'allora Sostituto presso la Segreteria di Stato Vaticana, monsignor Angelo Dell'Acqua:

Nel piccolo centro di VESCOVADO (Pisa) esiste soltanto un cinema parrocchiale del quale è titolare il Sac. [omissis]. La località sarebbe saturata – agli effetti parrocchiali – con un rapporto 1-13. Attualmente la locale Camera del Lavoro chiede con insistenza la concessione di un cinema a carattere industriale. Sarebbe quindi il caso di consigliare al Sacerdote di avanzare subito una domanda per un cinema industriale in modo da potergli consentire la saturazione a tutti gli effetti della località stessa.⁶³

⁶² Cfr. Andreotti in Pontiggia, 2005: 104.

⁶³ Appunto dattiloscritto non firmato, datato giugno 1952, inviato ad Angelo Dell'Acqua, in AGA, Serie Vaticano, Segreteria di Stato, corrispondenza varia con Mons. Dell'Acqua, busta 120. Il rilascio di nuove licenze era consentito sulla base di «criteri rapportati al confronto tra posti-cinema e popolazione» sennonché «le sale parrocchiali esistenti o da aprirsi non erano [...] computate ai fini della concessione dei nulla-osta per i cinema industriali e questi, corrispondentemente, non lo erano per la concessione dei nulla-osta alle sale parrocchiali» (Quaglietti, 1981: 44-45). Il numero dei sacerdoti gestori (se non ufficialmente, nella pratica) di sale industriali non doveva essere esiguo se nel febbraio del 1949, in una lettera riservata diramata dall'allora Segretario Generale dell'Ente dello Spettacolo (in procinto di divenire Presidente dell'ACEC), si suggeriva: «Se i sacerdoti non richiedono esplicitamente la licenza a carattere industriale, il Ministero rilascia loro sempre una licenza a carattere parrocchiale soggetta quindi a tutte le limitazioni previste [...]. È conveniente che nelle località sprovviste di cinema il sacerdote faccia richiesta di licenza a carattere industriale per poter impedire successivamente l'apertura di un altro locale. In questo caso sarà conveniente però far richiedere la licenza da un laico – persona di fiducia del parroco – in modo da evitare pretesti d'opposizione in seno alla Commissione Ministeriale» (Ugo Sciascia, lettera ai rappresentanti regionali dell'Ente dello Spettacolo, 9 febbraio 1949, in ISACEM, Fondo Presidenza Generale, Serie XV, Ente dello Spettacolo, busta 8).

Andreotti segue e sostiene l'impetuosa corsa del mondo cattolico all'apertura di sempre nuove sale cinematografiche anche quando è ormai passato ad altro incarico. Nel 1956, in un articolo pubblicato sulla «Rivista del Cinematografo», incita i ritardatari ad affrettarsi, presentando quella che in effetti è stata e continua a essere un'azione di forza, tesa a prendere possesso di un territorio prima che lo faccia il nemico, sotto il cappello giustificatorio di una democrazia più proclamata che "effettiva": «Il tempo stringe, e chi arriverà per primo a costruire il cinematografo in parecchie centinaia di piccoli comuni, particolarmente del Sud, certamente avrà in mano un mezzo decisivo, specie per l'orientamento delle nuove generazioni. Questa non è sotterranea strategia clericale, ma attuazione di apostolato cattolico in regime di effettiva democrazia» (Andreotti, 1956: 7).

3. IL PROGETTO DI UN NEOREALISMO CATTOLICO

Andreotti non ci mette molto a capire che gli conviene muovere guerra al neorealismo colpendolo ai fianchi: vale a dire promuovendo modelli alternativi. Anche perché il neorealismo ha ormai acquisito una notevole fama internazionale. È lo stesso Andreotti a riconoscerlo nel novembre del 1948 in due occasioni pubbliche. Anzitutto con il discorso pronunciato il 20 novembre per l'inaugurazione dell'anno accademico della Pro Deo:

Molti hanno creduto a lungo che compito del cattolico fosse quello di indicare il limite del lecito, nella produzione, convogliando o distraendo categorie di spettatori. Falsa e pericolosa opinione perché un lavoro coattivo di repressione o di prevenzione non esaurisce e forse neppure affronta il più importante compito, poiché soltanto il giorno in cui i cattolici avranno un peso effettivo nell'arte e nell'industria dello spettacolo, allora potremo dire di aver raggiunto una conquista positiva senza la quale forse a lungo andare sterile si dimostrerebbe ogni vigilanza di governo o preoccupazione di associazione. La stessa moralità si afferma con manifestazioni di educazione positiva più che con impedimenti ad espressioni negative di essa. [...] Il cinema italiano, se vive oggi momenti difficili dal punto di vista economico [...], ha però fatto passi assai rilevanti per sfuggire da ogni convenzionalismo seguendo i dettami di una tendenza cosiddetta neorealista che mira a rappresentare le cose come sono rifuggendo spesso anche dal ricorso ad attori professionali. Non ignoro gli inconvenienti e le deviazioni: affermo l'importanza della tendenza la quale ha trovato all'estero un apprezzamento più lusinghiero e favorevole di quello che sia riuscita a determi-

nare all'interno, e può costituire un magnifico punto di inserzione per una cinematografia italianamente e spiritualmente ispirata.⁶⁴

Come si può vedere, Andreotti e Morlion procedono con accordo perfetto: solo pochi mesi prima Morlion, ospite di Andreotti, ovvero della rivista del Centro Sperimentale, aveva difeso il neorealismo cercando di annettere al cristianesimo le sue "basi filosofiche" (Morlion, 1948b); ora, a parti invertite, con Andreotti ospite di Morlion, il messaggio lanciato è lo stesso: il neorealismo non è solo una minaccia, può divenire un'occasione, occorre lavorare per sanarlo.

Dopo averla annunciata alla Pro Deo, il 27 novembre Andreotti (1948: 63) spiega la politica che intende perseguire anche in Parlamento:

Non si può ignorare o trascurare un fatto ormai universalmente acquisito: il sorgere cioè di una scuola che si chiama del "neoverismo cinematografico" che pur con le difficoltà iniziali, pur con tutte le qualità accessorie che non integralmente possono essere accolte e che forse neppure sono definitive, ha portato il nostro Paese in questo campo ad affermarsi con una formula e con una caratteristica che sono veramente oggi, nel campo della cinematografia internazionale, valutate anche dagli ambienti che da un punto di vista tecnico ed artistico sono di più difficile gusto.

Sarebbero troppi i rischi insiti in uno scontro frontale con un fenomeno tanto apprezzato all'estero. Occorrerà piuttosto fare in modo di sfruttarne il prestigio neutralizzandone la verve critica:

Noi dobbiamo incoraggiare una produzione sana, moralissima, e nello stesso tempo attraente, che può degnamente iscriversi nella corrente che prima ho ricordato, della nuova scuola italiana, che fa onore alla nostra cinematografia e che all'estero ci viene invidiata, sicché a noi spetta valorizzarla, tendendo a che questa formula rappresenti un qualcosa che abbia anche – e può averlo – un significato spirituale. (*Ivi*: 62-63)

Quando l'obiettivo sembra quasi raggiunto e Rossellini si appresta a presentare alla Mostra di Venezia *Stromboli (Terra di Dio)* e *Francesco giullare di Dio*, Morlion loderà il proprio Istituto di Cinematografia nel già citato memorandum consegnato a Suárez nell'agosto 1950 con parole figlie dei discorsi programmatici con cui nel 1948 lui e Andreotti avevano lanciato il progetto comune di fondare un neorealismo cattolico: «L'Istituto di Cinematografia si è acquistato una fama

⁶⁴ Giulio Andreotti, *La missione intellettuale dell'Italia nell'Europa unita*, AGA, Serie Discorsi, Anni 1942-1950, busta 721.

eccezionalmente viva nei ceti dell'arte cinematografica ed anche nei larghi strati delle masse popolari, in seguito all'originalità dello sforzo creativo di unire la vera filosofia realista al movimento italiano del film neorealista»⁶⁵.

Nell'affrontare il problema del neorealismo – da un lato con la legge sul cinema, che alla censura amministrativa affianca un abile meccanismo di censura indiretta teso a premiare il film disimpegnato, dall'altro con il sostegno fornito all'azione di Morlion e G.L. Rondi, finalizzata all'obiettivo condiviso di cristianizzare il cinema italiano⁶⁶ – il Sottosegretario opera sempre in modo da rafforzare l'Ente dello Spettacolo (cui dipende il CCC) che proprio negli anni della I Legislatura, grazie al sostegno assicuratosi dalla Presidenza del Consiglio, vive uno dei suoi momenti di maggior sviluppo, come non mancherà di riconoscere Galletto, in una lettera indirizzata ad Andreotti nel 1960, al termine del proprio incarico di Assistente Ecclesiastico:

[...] il primo ottobre p.v. lascerò la consulenza ecclesiastica dell'Ente dello Spettacolo. [...] Il mio pensiero riconoscente va in questa circostanza a V.E. che mi è stato vicino non solo nei primi e più difficili anni, ma sempre, con il Suo consiglio, l'efficace aiuto e l'amicizia che mi è di grande conforto. Devo renderLe testimonianza che lo sviluppo del pur modesto lavoro dell'Ente, la formazione dell'ACEC e l'influenza esercitata sul mondo cinematografico sono in gran parte dovuti all'E.V., mentre molti sanno che il periodo in cui Ella resse – con gli altri gravosi incarichi – l'importante settore dello spettacolo offrì ai cattolici larghe possibilità di influenza su Persone e Enti.⁶⁷

L'azione svolta da Andreotti a cavallo tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 nell'ottica di un potenziamento del ruolo dei cattolici nel mondo del cinema si sviluppa, come ben indica Galletto, su diversi fronti – da quello del-

⁶⁵ Félix Morlion, *I compiti specifici degli organismi Pro Deo e i primi risultati raggiunti*, indicato come «Rapporto n. 1 consegnato agosto 1950», in AGOP, XIV.951 PRO.5. Per "vera filosofia realista" Morlion intende "filosofia tomista".

⁶⁶ Sarà solo dopo avere constatata l'inefficacia dei metodi morlioniani, che Andreotti cambia politica, contribuendo alla creazione di una casa di produzione cattolica: «Pio XII si crucciava perché non si producevano "film ideali". Io mi impegnai a sostenere con i noleggiatori americani un'eventuale società creata in seno all'AC. Fu così che nel 1952 nacque la Costellazione Film guidata da Diego Fabbri, Mario Melloni e Turi Vasile» (Andreotti in Pontiggia, 2005: 105). L'esperimento, che riprende la strada già imboccata qualche anno prima con la Orbis e l'Universalìa, è se possibile ancora più deludente. La casa di produzione realizza infatti nei suoi primi anni di vita alcuni film mal giudicati dal CCC per i quali lo stesso Galletto si lamenta con Andreotti (cfr. Albino Galletto, lettera a Giulio Andreotti, 6 marzo 1953, in AGA, Serie Cinema, fascicolo Ente dello Spettacolo Centro Cattolico Cinematografico, busta 1079).

⁶⁷ Albino Galletto, lettera a Giulio Andreotti, 25 settembre 1960, in AGA, fascicolo Galletto Mons. Albino, busta 1511.

l'esercizio (espansione poderosa delle sale parrocchiali, associate nell'ACEC) a quello della produzione (vigilanza sulla moralità degli spettacoli e concreto sostegno alla realizzazione di quelli "spiritualmente ispirati") – dimostrando di sapersi articolare e differenziare guadagnando in efficacia su un fronte grazie al lavoro svolto sull'altro. Un resoconto dettagliato del lavoro che in questi anni Andreotti va compiendo o ha in programma di compiere può essere letto in un importante documento⁶⁸, significativo anzitutto per il tono giustificatorio con cui è steso. Il 21 ottobre 1948 Montini aveva rivolto al Sottosegretario la seguente lamentela:

Da qualche tempo tra i "soggettisti" e i produttori di films italiani si va diffondendo il costume d'introdurre figure di sacerdoti come personaggi principali o secondari, nello svolgimento delle sequenze cinematografiche. Il fatto potrebbe accennare a un promettente risveglio del sentimento religioso [...]. Si nota, tuttavia, che tolte alcune lodevoli eccezioni – troppo scarse al confronto delle numerosissime prove in contrario – la figura del sacerdote ben lungi dall'essere trattata con l'omaggio che la verità esige e che il carattere sacro comporta, appare quasi sempre in penoso contrasto con i doveri della sua missione e con gli ideali della sua vocazione. È difatti frequente sullo schermo il tipo del sacerdote o neghittoso o avaro o grottesco o sciocco, quando l'introduzione, anche sulla scena, della veste talare e dei simboli sacri non serva a far quasi da contrappunto a situazioni frivole e immorali, o peggio, a contrabbandare la negazione dei principi e della pratica cristiana. [...] non posso sottrarmi al compito di segnalare alla Sua attenzione questa tendenza che da tempo va prendendo piede nella cinematografia e nel teatro italiani, di mescolare senza le cautele e il discernimento necessari, il sacro e il profano, sicché questo ne risulti falso e l'altro avvilito, tanto più che so d'interpretare il fastidio di gran parte del pubblico, così vive e numerose sono le sollecitazioni che giungono al riguardo. E poiché sono nell'argomento, mi permetto di sottoporLe l'altra convinzione diffusa, in merito allo spirito anticlericale che sarebbe vivissimo negli ambienti di Cinecittà, con le conseguenze che vengono lamentate.⁶⁹

La risposta rappresenta uno dei testi più articolati, e certamente meditati, stesi dal Sottosegretario nello svolgimento dei suoi compiti d'ambito cinematografico⁷⁰: la «gravità del rilievo» è tale infatti da suscitare in Andreotti «il desiderio di docu-

⁶⁸ Già preso sommariamente in esame da Franco, 2008: 48-49 e da Tornielli, 2009: 275-276.

⁶⁹ Giovanni Battista Montini, lettera a Giulio Andreotti, 21 ottobre 1948, in AGA, Serie Vaticano, fascicolo Rapporti con S. Sede, busta 178.

⁷⁰ Giulio Andreotti, lettera a Giovanni Battista Montini, 9 novembre 1948, in AGA, Serie Vaticano, fascicolo Rapporti con S. Sede, busta 178.



mentare» con accuratezza la propria arringa difensiva. Anzitutto Andreotti rievoca le critiche che gli sono state rivolte per la severità con cui la sua censura è intervenuta su *Gioventù perduta* di Germi, «film che non ottenne il visto di proiezione se non dopo un severo riesame ed una sostanziale modifica»:

Non è, però, a questa parte [...] appariscente della vigilanza esercitata, che io intendo attribuire il più apprezzabile valore della linea d'azione seguita in tal campo dalla Presidenza del Consiglio; sibbene a quella, celata al gran pubblico ma efficace nel risultato diuturnamente conseguito, che è fatta di garbati interventi, di assidua oculata prevenzione, di persuasivo consiglio ad attenuare tinte, a sopprimere quadri, perfino a capovolgere situazioni, o troppo audacemente sfioranti l'immoralità (ché se decisamente imputabili di oscenità o di turbamento dei costumi sarebbero rientrate nel deciso divieto) o irrispettose della sacertà della Religione, o comunque contrastanti con i principi e con la pratica cristiana.

In secondo luogo Andreotti sottolinea quanto sta facendo o ha già fatto per sostenere e favorire l'attività degli organismi cattolici dello spettacolo, anche con mezzi non sempre del tutto leciti, rivendicando di fronte a Montini quel che diversi anni dopo effettivamente gli riconoscerà Galletto:

Da un anno a questa parte – da quando cioè mi fu affidata la cura di un Sottosegretariato che per le molteplici sue competenze mi investe di una responsabilità di cui sento grave il peso – son certo che la situazione degli organismi cattolici italiani più particolarmente dedicantisi all'attività del Teatro e del Cinema è radicalmente mutata per ciò che si attiene alla collaborazione con le Autorità del Governo nell'esercizio del compito loro: collaborazione che io ho voluta ufficialmente conclamata là dove le leggi lo consentivano (devoluzione di un ragguardevole contributo finanziario al Centro Cattolico Cinematografico, mai prima d'ora sovvenzionato dallo Stato; nomina di un Religioso a far parte della giuria del Festival Internazionale del Cinema a Venezia; incremento, che oserei dire ingigantito, al rilascio di nuove autorizzazioni per sale cinematografiche parrocchiali, contro la tenace resistenza delle categorie interessate, anche esplicantesi nelle Commissioni ministeriali), ma non meno importante in quei settori che per loro particolare delicatezza hanno indotto a seguire formule indirette di partecipazione, forzatamente riservate o segrete.

Per quanto riguarda le collaborazioni "riservate o segrete" (tra le quali è certamente da annoverarsi anche quella, cui è dedicato questo libro, tesa a cristianizzare il neorealismo) è lo stesso Andreotti a sbilanciarsi con alcune rivelazioni:

Le Commissioni di Censura per le pellicole cinematografiche, composte per legge da funzionari dello Stato, sono state da me personalmente e accuratamente rivedute nella loro formazione, ottenendosi che, pur limitato il campo di scelta ai dipendenti del Sottosegretariato, della Direzione Generale della Pubblica Sicurezza e del Ministero di Grazia e Giustizia, le delicate funzioni fossero affidate a persone sicuramente capaci e coscienziose e il più possibile vicine, nello spirito e nella pratica, ai principi della morale cristiana. Ma, non essendo ciò ancora integralmente garanzia di una vigilanza sicuramente conforme alla enorme importanza del compito, ho autorizzato (con provvedimento riservatissimo, e noto solo ai più fidati dirigenti dei competenti uffici) la costante partecipazione di due rappresentanti del Centro Cattolico Cinematografico a tutti i lavori delle Commissioni di revisione, con la esplicita intesa che, pur non potendo essi esercitare un diritto di voto, il loro parere sarebbe stato tenuto nella debita considerazione; e comunque essi possono informare lo scrivente ogni qualvolta stia per essere adottata una decisione che non sembri moralmente soddisfacente. Come possa, tale partecipazione (che so peraltro diligentissima) conciliarsi con le vive e numerose sollecitazioni che Vostra Eccellenza mi assicura esser giunte alla Segreteria di Stato, davvero non riesco a spiegarmi⁷¹.

Detto ciò, Andreotti ha gioco facile nel dimostrare l'infondatezza della principale protesta espressa da Montini. Per farlo cita una relazione stesa da uno dei suoi funzionari che, tra l'altro, non manca di fare riferimento anche ai sacerdoti dei film di Rossellini: «[...] Da *Roma città aperta*, indimenticabile esaltazione di figura di Sacerdote, a *Paisà*, che contrappone ai furori della guerra l'oasi serena di un convento francescano [...] è tutta una serie di film che esaltano la funzione sacerdotale nei suoi aspetti religiosi ed umani [...]». Infine, a conclusione del lungo documento, Andreotti inquadra anche il problema, cui insieme a Morlion proverà a dare una risposta di lì a breve, di una produzione cattolica:

⁷¹ Per quanto riguarda il "provvedimento riservatissimo" con cui si autorizza la partecipazione di due rappresentanti del CCC nelle commissioni di revisione abbiamo un riscontro in una lettera «strettamente confidenziale» scritta da Prosperini nel dicembre del 1947 che ci fornisce un termine post quem per collocare l'avvio di una pratica che, tra l'altro, spiega come, da questo momento, il CCC riuscisse a revisionare per tempo la gran parte dei film distribuiti in Italia: «[...] finalmente una buona notizia: proprio oggi (ma non la lasci trapelare, se no qualcuno ci mette i classici pali tra fra le ruote) abbiamo concluso con la Direzione Generale della Cinematografia [...] per la nostra partecipazione alle sedute (cioè alle visioni) della Commissione Ministeriale di Censura, come spettatori. [...] È veramente un successo» (Ferdinando Prosperini, lettera a Francesco Dalla Zuanna, 5 dicembre 1947, in ISACEM, Fondo Prosperini, busta 1, fascicolo 5, 1947).

[...] non sfuggirà certo a Vostra Eccellenza la considerazione che un lavoro coattivo di repressione e di prevenzione non esaurisce il compito e che il giorno in cui i cattolici avranno un peso effettivo, nell'arte e nell'industria dello spettacolo, quel giorno soltanto noi potremo dire di aver raggiunto una conquista positiva, senza la quale forse, a lungo andare, sterile si dimostrerebbe ogni vigilanza di governo o preoccupazione di associazioni. [...] la verità è che la gran parte dei registi, dei produttori, dei soggettisti non proviene dalle nostre file né condivide con noi le essenziali convinzioni religiose. Più che di ostilità parlerei di indifferente agnosticismo, unito ad un diffuso senso di scetticismo sotto l'insegna di formule cosiddette neoveriste. Ripeto che la strada per conquistare al cristianesimo le attività dello spettacolo in Italia è essenzialmente quella di formare e lanciare uomini ed iniziative chiaramente nostri o almeno indubbiamente vicini.

Andreotti si congeda sottolineando come l'azione di sostegno del cinema cattolico figuri tra le sue priorità: «Pur non rientrando questa vasta azione nelle dirette attribuzioni di istituto del Sottosegretariato non tralascio occasione per favorirne ed incoraggiarne lo sviluppo».

4. LA SCELTA DI ROSSELLINI

I metodi di reclutamento adottati dall'entourage andreottiano in vista della guerra ideologica in calendario per l'Anno Santo trovano un'esplicitazione di straordinaria evidenza in una lettera conservata in ASAC. È il 29 dicembre 1949 quando Antonio Petrucci, l'andreottiano direttore della Mostra di Venezia, chiede a Giuseppe Vittorio Sampieri, rappresentante ufficiale della Mostra a Parigi, di indagare sui rapporti tra Marcel L'Herbier e i comunisti francesi. Il suo timore è che il progetto di G.L. Rondi di istituire un Film Club Internazionale che abbia il suo congresso fondativo proprio a Venezia in occasione della Mostra possa essere ostacolato da un'iniziativa simile cui sta sovrintendendo L'Herbier. Quel che Petrucci vorrebbe impedire è che «i comunisti si servano di L'Herbier come di un fantoccio per aver in loro pugno l'organizzazione internazionale camuffata»⁷². In concreto Sampieri dovrebbe «indagare [...] per vedere se effettivamente L'Herbier è uno strumento dei comunisti» e indicargli «un elenco di nomi» che potrebbero costituire la

⁷² Antonio Petrucci, lettera a Giuseppe Vittorio Sampieri, 29 dicembre 1949, in ASAC, Serie cinema, CM 16 ter.

sezione francese del Film Club di G.L. Rondi presso la democristiana Fondazione Premi Roma. La selezione andrà fatta sulla base di quello che è già diventato uno dei sacri principi del clientelismo democristiano: «Non facciamo questione di fede religiosa ma cerchiamo di attirare a noi tutti gli elementi non comunisti e non sospetti di trespacciare con i comunisti anche se politicamente indifferenziati».

La scelta di Rossellini si inquadra in simili logiche. Se con il senno di poi possiamo senz'altro dire che non fu una scelta felice, occorre tuttavia riconoscere come fosse di fatto una scelta quasi obbligata: Rossellini era infatti il solo regista di prestigio internazionale disponibile, in un contesto di forte egemonia culturale della sinistra, come non manca di far presente a Montini lo stesso Andreotti. Per farsi un'idea di quanto fosse limitata la rosa dei possibili registi con cui avviare una proficua collaborazione basterà considerare il progetto – parente dal punto di vista produttivo di *Francesco giullare di Dio*, per il fatto di essere anch'esso orchestrato da Giuseppe Amato per la Rizzoli Films – di adattare per il cinema il guareschiano *Don Camillo-Mondo piccolo*. A tale progetto collabora anche Morlion con un soggetto di non semplice datazione, consistente in cinque fogli conservati in AGG, probabilmente consegnati *brevi manu* a Guareschi il 17 ottobre 1950, data tracciata sul primo di essi da una nota manoscritta.

Il progetto risale in realtà a un paio d'anni prima: è infatti del 5 giugno 1948 la lettera con cui Angelo Rizzoli informa Guareschi che Amato è intenzionato ad acquistare i diritti del libro. Tuttavia, nel settembre del 1950 non è ancora ben definito il profilo ideologico della sceneggiatura se Guareschi chiarisce a Rizzoli la tesi di fondo dei suoi racconti («far risaltare la differenza sostanziale che esiste tra la “massa” comunista e “l'apparato comunista”»⁷³) esprimendo il desiderio che il film in cantiere vi aderisca. A tale lettera (girata-gli evidentemente da Rizzoli) fa riferimento anche Morlion in un paragrafo introduttivo del suo soggetto:

Avendo letto alcune osservazioni del Sig. Guareschi sulle possibilità di realizzazione di un film tratto dal suo Don Camillo e non ritenendo che esse divergano sostanzialmente dalle intenzioni da noi tratteggiate in una concreta proposta già precedentemente avanzata in merito a tale possibilità, sottopongo al Suo esame queste prime note sull'eventuale elaborazione del soggetto [...].⁷⁴

⁷³ Giovanni Guareschi, lettera ad Angelo Rizzoli, 15 settembre 1950, in AGG, fascicolo 1.2.6.6.

⁷⁴ Félix Morlion, *Note per una eventuale elaborazione di un soggetto cinematografico tratto dal volume “Don Camillo” di G. Guareschi*, 17 ottobre 1950, in AGG, fascicolo 1.2.6.6.

Pare dunque che Morlion abbia ricevuto a settembre le note di Guareschi e abbia steso le sue, sulla base di quelle, a ottobre (come indica la datazione manoscritta tracciata sul primo foglio). Ma l'allusione alla "concreta proposta già precedentemente avanzata", a suo avviso coerente con i propositi esplicitati ora da Guareschi, ci fa certi tuttavia del fatto che la stesura del soggetto porta a compimento un precedente lavoro preparatorio che lo ha visto concretamente impegnato in un imprecisato periodo da collocarsi tra l'estate del 1948 (quando Amato acquista i diritti del libro) e l'estate del 1950.

Morlion – che con la non celata speranza di vedersi assegnata la sceneggiatura del film sottolinea l'affinità di intenti tra il lavoro da lui svolto fino a quel momento e i desiderata di Guareschi – avanza anche un suggerimento per la scelta del regista:

Il regista deve essere un uomo fornito di uno speciale dinamismo cristiano ed, inoltre, di quel senso della satira affettuosa e benevola e dell'umorismo "umano" e "sofferto" che caratterizzano lo spirito dei racconti di Guareschi; Blasetti sembra rispondere con particolare aderenza a queste esigenze (vedi: *Quattro passi tra le nuvole e Prima Comunione*).

Peccato che Blasetti si sia già dichiarato indisponibile⁷⁵, non diversamente da De Sica, Renato Castellani e Mario Camerini⁷⁶. Si tratta in tutti i casi di registi moderati, ritirati per il motivo esemplificato nella risposta fornita da De Sica (in De Santi, 2003: 81): «Sono stato più volte accusato di essere comunista. Non ho bisogno per dimostrare che non sono comunista, di fare un film dichiaratamente anticomunista...». E così per trovare il regista disposto a mettere in scena il più grande successo del cinema italiano dei primi anni '50 si deve andare all'estero⁷⁷. In Italia nessuno (Blasetti compreso) è disposto a riconoscersi nei panni di quel regista "fornito di uno speciale dinamismo cristiano"

⁷⁵ Blasetti «è tentato di accettare la proposta di dirigere un film dai racconti di *Candido*. Infatti afferma di amare molto le storie di *Mondo piccolo*, ma è anche pieno di scrupoli e cerca di confrontarsi con Guareschi, per ottenere qualche garanzia preventiva che avrà mano libera nelle scelte narrative, senza urtare la suscettibilità dello scrittore» (Chiesi, 2008: 69). Chiesi fa riferimento a uno scambio epistolare conservato in AGG avvenuto «nel periodo che precede e segue l'uscita di *Fabiola*» (*ibidem*), vale a dire intorno al marzo del 1949.

⁷⁶ L'elenco è in Giuseppe Amato, lettera a Giovannino Guareschi, 21 agosto 1951, in AGG, fascicolo 1.2.6.6.

⁷⁷ Dopo un primo tentativo con Frank Capra (che frana nell'estate del 1951 quando Capra, pur interessato, si rende conto di non potersi liberare da impegni precedenti), Amato ripara su Julien Duvivier che, chiedendo di poter lavorare con il suo sceneggiatore di fiducia, René Barjavel, escluderà dal progetto Morlion.

di cui il soggetto di Morlion avrebbe bisogno.

Dalla vicenda produttiva di *Don Camillo* si evince chiaramente come il ventaglio delle opzioni a disposizione di chi volesse realizzare un cinema religiosamente e ideologicamente schierato nel senso voluto da Andreotti e Morlion⁷⁸ fosse molto limitato, al punto che Rossellini si rivelò con tutta probabilità una delle poche opzioni disponibili. Occorre inoltre tenere presente che negli anni in cui matura il progetto di affidare a Rossellini la rifondazione del neorealismo, questi è, nella percezione che poteva averne Andreotti, il più apprezzato dei registi italiani, in patria e all'estero. Poche settimane dopo essere stato nominato Sottosegretario, Andreotti è chiamato a presenziare alla cerimonia di

⁷⁸ Un po' per le pressioni fatte dal mondo cattolico sul produttore, un po' per le pressioni fatte dal mondo comunista sul regista, i film della saga di Don Camillo si dimostreranno essere meno radicali dei racconti guareschiani. E forse è anche per ciò che, nelle concrete dinamiche di fruizione, essi hanno sprigionato, insieme all'anticomunismo originario (che caratterizza di fatto l'impianto ideologico di fondo della saga), anche componenti di segno opposto. Se nelle intenzioni di Guareschi vi era l'idea di mettere distanza tra i vertici del Partito e la base mostrando come Peppone, pur iscritto al PCI, fosse nell'animo un buon cristiano, negli effetti passò, oltre a questa idea, anche quella che in Italia fosse possibile essere cattolici e nel contempo iscritti al PCI: idea perseguibile come erronea dopo la scomunica dei comunisti. Ad avanzare i primi sospetti fu Lorenzo Bedeschi (1952: 4), poche settimane dopo l'uscita del film con un articolo apparso su «La settimana del clero» dal titolo inequivocabile, *L'irealismo di Don Camillo è un pernicioso equivoco*. Qualche mese dopo, il vaticanista Benny Lai (1953) formula l'ipotesi che il libro da cui il film è tratto possa addirittura essere messo all'indice: «L'accusa principale è di aver trattato con eccessiva bonomia il problema della lotta del comunismo contro la Chiesa. [...] Nel *Don Camillo*, infatti, tutti i vari episodi tendono a dimostrare che vi è la possibilità di fare coesistere, tramite un *modus vivendi*, marxismo e religione cattolica. [...] l'autore [...] ha commesso un vero e proprio errore dogmatico immergendo i vari personaggi del romanzo, seguaci di due diverse e opposte dottrine, in una conciliante atmosfera». È allora che gli uffici di Andreotti si attivano, come rileva il seguente documento: Nicola De Pirro, lettera ad Angelo Dell'Acqua, 26 febbraio 1953, in AGA, Serie Vaticano, Segreteria di Stato, corrispondenza varia con Mons. Dell'Acqua, busta 120. Sentito certamente Andreotti (che ne riceve copia), De Pirro informa Dell'Acqua dei timori di Rizzoli circa un possibile «intervento del S. Ufficio a proposito del *D. Camillo*». Tale eventualità «risulterebbe veramente grave per il secondo film, quasi terminato» ma metterebbe altresì in imbarazzo il CCC che al film ha fattivamente collaborato. Dalla lettera si evince infatti che, parallelamente, Galletto avrebbe preso contatto con Montini «per interessarlo della questione e credo anche per prospettargli l'impegno del CCC (non nato esternamente ma di fatto assunto)». A Dell'Acqua viene chiesto di fare «quegli eventuali passi che reputasse più opportuni, data l'importanza degli'interessi connessi al film, che sembrerebbero non solo di ordine materiale [...] ma relativi anche allo straordinario periodo politico (elezioni) che attraversiamo. Infatti il secondo film dovrebbe uscire in tempo utile per il periodo elettorale». In AGG, fascicolo 1.2.6.6, si conserva la documentazione relativa alla consulenza di Galletto. Non sappiamo cosa effettivamente poi accadde in Vaticano. Probabilmente, l'interessamento congiunto del governo e del CCC scongiurano la ventilata scomunica del Santo Ufficio.

consegna dei Nastri d'Argento, assegnati dal Sindacato dei Giornalisti Cinematografici, in occasione della quale *Paisà* è premiato con i riconoscimenti più ambiti, quelli per il "miglior film" e per la "miglior regia" (oltre a quello per il "miglior commento musicale"). Poco dopo, proprio quando sta per prendere concreta forma il progetto di un neorealismo cattolico firmato Rossellini, raggiunge gli uffici di via Veneto, dove aveva sede la Direzione Generale per il Cinema, la principale eco dei successi raccolti all'estero da *Roma città aperta* e *Paisà*. È del marzo del 1949, ad esempio, la seguente nota su *Paisà* proveniente dagli Stati Uniti:

PAISAN [...] has been booked to be shown in all the houses of the Loew's circuit in the metropolitan area starting next month, it was reported yesterday by Mayer and Burstyn, the distributors. The picture, directed by Roberto Rossellini, will be shown for five days in each theatre and billed on an equal basis with a Metro-Goldwyn-Mayer film. *PAISAN* [...] also has been booked by the Warner and Fox chains, an unprecedented booking, it is understood, for a foreign-language film [*Paisà* è stato prenotato per essere proiettato in tutte le sale dell'area metropolitana del circuito di Loew a partire dal prossimo mese, come annunciato ieri da Mayer e Burstyn, i distributori. Il film, diretto da Roberto Rossellini, sarà proiettato per cinque giorni in ogni teatro e promosso come ogni altro film Metro-Goldwyn-Mayer. *Paisà* è stato prenotato anche dalle catene della Warner e della Fox, cosa senza precedenti per un film in lingua straniera].⁷⁹

La nota è girata da Gerald M. Mayer (il rappresentante a Parigi della Motion Picture Association of America) a un suo emissario romano perché tramite Petrucci possa giungere al Sottosegretario:

Please note the attached memorandum re *PAISAN* [...] which is certainly a great step forward in the distribution of foreign language pictures in the USA. I congratulate the Italian film Industry in having taken the lead in this respect. [...] Kindly pass this message on to Dr. Petrucci for the information of Under-Secretary Andreotti [Per cortesia prendi nota del memorandum allegato su *Paisà* che rappresenta certamente un grande passo in avanti nella distribuzione dei film in lingua straniera negli USA. Mi congratulo con l'industria italiana per il ruolo di primo piano assunto in questo campo. Faccia gentilmente pervenire questo messaggio al dott. Petrucci perché ne informi il Sottosegretario Andreotti].⁸⁰

⁷⁹ John Mc Carthy, lettera a Gerald M. Mayer, 17 marzo 1949, in AGA, Serie Cinema, Enti cinematografici statali, questioni comuni, busta 1074.

⁸⁰ Gerald M. Mayer, lettera a Carlo Rimini, 21 marzo 1949, in AGA, Serie Cinema, Enti cinematografici statali, questioni comuni, busta 1074.

Ancora all'inizio del 1950 giungono notizie dei successi rosselliniani all'estero: è datato 22 febbraio 1950 un telesspresso inviato dal Consolato d'Italia in Nuova Zelanda al Ministero degli Esteri (e da questi prontamente girato alla Direzione Generale per il Cinema) nel quale si dà conto dell'ottima accoglienza riservata a *Paisà* ad Auckland⁸¹. Sarà solo dopo la presentazione alla XI Mostra di Venezia di *Stromboli (Terra di Dio)* e *Francesco giullare di Dio*, ovvero troppo tardi, che le comunicazioni dai consolati cambieranno di segno per il putiferio generato, come vedremo, da *Il miracolo*. Quando Andreotti e Morlion decidono di investire su Rossellini siamo in un momento in cui tutto sembrerebbe confermare la bontà del progetto.

In particolare Rossellini sembra proprio fare al caso di chi ha intenzione di cavalcare il successo internazionale del neorealismo innestandovi contenuti ideologicamente a esso estranei: la sua grande adattabilità lo rende infatti un regista disponibile a essere manipolato⁸². Il suo percorso è caratterizzato da radicali virate: vincitore delle coppe fasciste quando c'era il fascismo, padre del cinema resistente amato dalle sinistre nell'immediato dopoguerra, andreottiano dopo le

⁸¹ In ACS, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione generale dello spettacolo, Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, CF 478.

⁸² È del resto probabile che Rossellini fosse ritenuto meno lontano da tali contenuti di quanto non appaia a noi oggi; e comunque si riteneva che lo fosse molto meno di tanti altri registi del neorealismo. Si tenga infatti presente che i due film che stanno dando a Rossellini fama internazionale sono costruiti su un sapiente impasto di elementi eterogenei, tra i quali non manca di figurare quello religioso, per la presenza tra i protagonisti di *Roma città aperta* di un sacerdote e per il fatto che uno dei sei episodi di *Paisà* è ambientato in convento. Tale elemento è significativamente rimarcato anche nei materiali pubblicitari messi a punto per il mercato internazionale. Ad esempio, agli esercenti americani viene fornito questo consiglio per conseguire «outstanding box-office results» [incassi eccezionali] con il primo film: «Although *Open City* is essentially a thrilling dramatic film story that will appeal to all movie-goers, it has immediate and special interest to all church groups. The hero of the film is a courageous priest and the underlying theme of the picture should make excellent material for sermons. Don't overlook this important angle in your campaign. Invite priests, rabbis, ministers and key church layman to attend one of your advance screenings. In your letter of invitation to these people suggest that they consider the theme of the film for sermon material for the Sunday prior to the opening. [Sebbene *Roma città aperta* sia essenzialmente un film drammatico mozzafiato che attirerà ogni tipo di spettatore, esso risulterà di immediato e speciale interesse per tutti i gruppi religiosi. L'eroe del film è un coraggioso prete e il tema centrale della pellicola dovrebbe fornire eccellente materiale per i sermoni. Non trascurate questo importante approccio nella vostra campagna promozionale. Invitate preti, rabbini, ministri e laici con ruoli chiave all'interno delle comunità religiose ad assistere a una delle vostre proiezioni in anteprima. Nella vostra lettera di invito a queste persone suggerite loro di considerare il tema del film nel sermone della domenica che precede la prima]» (materiale pubblicitario approntato probabilmente per la distribuzione del film negli Stati Uniti, copia del quale si conserva in ANCR, in una cartelletta intitolata *Roma città aperta*).

elezioni del 1948. Si è detto (e noi stessi lo abbiamo più volte affermato⁸³) che Rossellini non appartiene a nessun partito e a nessuna chiesa. Ma la prospettiva può essere ribaltata nell'affermazione altrettanto vera secondo cui Rossellini appartiene a tutti i partiti e a tutte le chiese, a seconda della necessità.

Non è chi non veda come i rapporti tra Rossellini e la critica cattolica a cavallo del decennio somigliano sorprendentemente a quelli, altrettanto combattuti, intercorsi nel primissimo dopoguerra tra il regista e la critica di sinistra, recatasi a vedere *Roma città aperta* con non poco sospetto:

L'estraneità e il disappunto di fronte a questo film derivavano soprattutto dal fatto che l'autore del primo vero film neorealista non faceva parte del nucleo storico del neorealismo. [...] Rossellini non era nel "gruppo" di "Cinema" [...]. *Roma città aperta* era insomma il film di un "altro", che si andò a vedere con qualche diffidenza e forse con un po' di dispetto. (Farassino, 1980: 156)

Qualche anno dopo, Rossellini si trova a rivivere le medesime dinamiche nel relazionarsi con la critica cattolica. Anche *Francesco giullare di Dio* fu il film di un "altro", che la critica cattolica andò a vedere con altrettanta diffidenza: se Rossellini infatti "non era nel gruppo di 'Cinema'", tanto meno apparteneva al gruppo della «Rivista del Cinematografo». La verità è che Rossellini è considerato da entrambe le famiglie della critica italiana un estraneo. A fasi alterne egli vorrebbe accreditarsi prima presso l'una (facendosi aiutare da Amidei), poi presso l'altra (facendosi aiutare da Morlion), senza riuscirci mai fino in fondo. Da qui, crediamo, derivi gran parte del cosiddetto antirossellinismo⁸⁴, ovvero il reale motivo dei travagliati rapporti tra Rossellini e la critica italiana, una critica fortemente ideologica che si è sempre trovata nell'imbarazzo di non poter incasellare con certezza la figura di questo regista amico di tutti e di nessuno.

Dagrada (2010b: 116) è arrivata a formulare l'ipotesi suggestiva secondo cui «Rossellini dispiace a tutti, ma alla lunga nessuno ritiene prudente lasciarlo "usare" solo dai propri avversari». "Diverso" per natura, incapace di riconoscersi sia nell'uno sia nell'altro schieramento, Rossellini ha finito con il

⁸³ Cfr. ad esempio Subini, 2013.

⁸⁴ Cosa debba intendersi per "antirossellinismo" è spiegato in Martini (2010: 7): «Non vi sono esempi nella pur ricca e accidentata storia del cinema italiano di un ostracismo altrettanto smisurato come quello esercitato, salvo rari momenti, contro Roberto Rossellini. Si è trattato di un biasimo persistente: estetico, e quindi anche morale, perpetrato per decenni con toni diversi, ora volti a sancire una vera e propria condanna, ora solo a ritmare un brusio di disapprovazione, fino a raggiungere poi la sanzione forse più dolorosa, quella del silenzio».

lasciarsi usare da entrambi, conservando la propria identità sfumata e in sostanza il proprio stile debole, pronto ad adattarsi ora a questa, ora a quella esigenza.

Andreotti e Morlion, in cerca di un regista da arruolare, non si rendono tuttavia conto che il *modus operandi* di Rossellini se da un lato parrebbe rispondere alle loro esigenze rappresentando di fatto una dichiarazione di disponibilità, dall'altro rischia di rivelarsi un boomerang: la natura "orale" di *Stromboli (Terra di Dio)* e *Francesco giullare di Dio* è infatti quanto di meno adatto vi sia per gli scopi propagandistici di chi vorrebbe film *inequivocabilmente* cattolici, perché espone l'opera a ventagli interpretativi non controllabili. Da uno stile debole non può infatti che derivare una propaganda debole: è questa probabilmente la principale causa che, come vedremo, farà franare il progetto di Andreotti e Morlion⁸⁵.

Oltre a questo motivo, che discuteremo a partire dal prossimo capitolo, ve ne sono altri due (secondari ma non irrilevanti) per cui la scelta di Rossellini, per quanto giustificata dalla risonanza che in quel momento *Paisà* sta ancora riscuotendo all'estero e dal fatto che non vi fossero molte alternative, si rivela infine problematica. Li individua Fabbretti (1962: 436) in una nota anti-morlioniana in cui definisce Rossellini un "regista in affitto", capace di accogliere contenuti a lui estranei come un appartamento accoglie, dietro congruo pagamento, inquilini sempre diversi:

Né si creda molto utile "battezzare", più o meno esplicitamente, questo o quel regista, "affittarlo" per la causa cattolica, illusi che essendo egli un buon regista e offrendogli gl'ingredienti per un buon film, il buon film finisca per nascere quasi automaticamente dalla combinazione di tali elementi. [...] si è tentato, certo con le migliori intenzioni, di ridurre Rossellini a regista dei cattolici se non a regista cattolico; senonché, delusi dal suo rapido declino, lo si è abbandonato piuttosto frettolosamente, anche per i suoi incorreggibili "gallismi matrimoniali". Ed ecco Rossellini, in *Vanina Vanini*, vendicarsi con il più sciatto e velenoso anticlericalismo.

Un primo problema, come ben intuisce Fabbretti, è dato dunque dal fatto che Rossellini non è credente⁸⁶: gli ingredienti religiosi dei suoi film gli sono offer-

⁸⁵ Sulla natura antipropagandistica del cinema di Rossellini in relazione anche ai "film fascisti" cfr. Rondolino, 2010: 45.

⁸⁶ Come non mancano di rilevare molte recensioni di *Francesco giullare di Dio*, soprattutto francesi: «Pour aller au bout du voyage, le réalisateur avait besoin d'un bagage mystique qu'il ne possède pas. "Joie" est pour lui un mot-étiquette, non pas un mot-vie. Pour le traduire, le voilà obligé de faire courir ses moinillons comme collégiens éternés» [Per arrivare alla fine del viaggio, il regista aveva bisogno di un bagaglio mistico che non possiede. "Gioia" è per lui una parola-etichetta, non una parola-vita. Per tradurla, eccolo obbligato a far correre i suoi fraticel-

ti, come a dire che non sono suoi. Un secondo problema, dalla contingenza più insidiosa, è individuato, di nuovo correttamente, nella condotta morale tutt'altro che irreprensibile a causa della quale Rossellini si espone in continuazione al severo giudizio di chi pretende che un film cattolico sia realizzato da un bravo cattolico.

Cominciamo con l'analizzare quest'ultimo problema, sottovalutato sia da Andreotti che da Morlion. Stupisce in particolare l'ingenuità con cui il primo – rispondendo a un'interrogazione, avanzata da Alberto Consiglio nel corso della seduta pomeridiana del 4 aprile 1950 alla Camera dei Deputati, relativa agli attacchi mossi nei confronti di Rossellini da Edwin Johnson in un intervento al Senato degli Stati Uniti di qualche giorno prima⁸⁷ – vorrebbe sorvolare sugli scandali legati alla persona di Rossellini limitando ogni considerazione a un piano estetico:

Della persona di Rossellini a noi, come Governo, non interessa assolutamente nulla, a differenza di tanta stampa nazionale ed internazionale che per parecchi mesi sembra non avere avuto altro argomento cui dedicare tante parole, all'infuori delle vicende personali di Rossellini. A noi interessa Rossellini regista, all'opera del quale rendiamo atto come valido contributo al prestigio della cinematografia e dell'arte nazionale. E mi pare non senza significato che l'ultimo film di Rossellini abbia avuto in Campidoglio il conferimento del massimo premio – il Premio Roma – proprio nei giorni in cui al Senato americano si lanciavano quelle accuse. Questo è un criterio che noi vogliamo adottare nei confronti del prodotto artistico di italiani e di stranieri: quando si riscontra l'arte vera, bisogna esprimere giudizi favorevoli e riconoscimenti, senza occu-

li come collegiali agitati] (Arlaud, 1951). Ancora più esplicita la recensione del film apparsa su «La Croix»: «*Journal d'un curé de campagne* a rallié l'unanimité de la critique catholique. Ses richesses, les résonances qu'il éveille, ne peuvent manquer de satisfaire les exigences les plus redoutables. Il n'en va pas de même d'une oeuvre comme *Onze fioretti de François d'Assise*. [...] Rien ne désignait, en effet, Rossellini [...] pour être le chantre cinématographique du "Poverello". Renato Castellani [...] était, en revanche, tout indiqué. Mais allez donc faire comprendre tout cela aux producteurs» [*Journal d'un curé de campagne* ha soddisfatto l'unanimità della critica cattolica. Le sue ricchezze, le risonanze che desta, non possono mancare di soddisfare le esigenze più temibili. Non succede la stessa cosa per un'opera come *Francesco giullare di Dio*. [...] Niente designava, in effetti, Rossellini [...] per essere il cantore cinematografico del "Poverello". Renato Castellani [...] era, invece, del tutto indicato. Ma vai a spiegarlo ai produttori] (Guyot, 1951).

⁸⁷ Sul discorso pronunciato da Johnson, Andreotti conserva diversi documenti compreso un promemoria secondo cui il senatore del Partito Democratico avrebbe dichiarato «di aver agito per impulso di un gruppo di elettori (specialmente elettrici) di origine svedese» (in AGA, fascicolo Roberto Rossellini, busta 1532).

parci del soggetto, con le sue luci ed eventualmente – non spetta a noi indagare se ne abbia – con le sue ombre.⁸⁸

Di fatto, lo scandalo internazionale legato alle vicende matrimoniali di Rossellini – che proprio mentre lavora a *Stromboli (Terra di Dio)* e a *Francesco giullare di Dio* divorzia dalla sua prima moglie (dopo aver bruscamente interrotto la relazione notoria che aveva con Anna Magnani) per sposare la Bergman, a sua volta legata da un precedente vincolo matrimoniale – complica senza dubbio i già complicati rapporti con il mondo cattolico di un regista che realmente cattolico non lo è mai stato. G.L. Rondi (2003: 320) viene a sapere della gravidanza della Bergman da un allarmato Rossellini durante il casting di *Francesco giullare di Dio*:

Tornati in albergo, restiamo soli io e lui [...]. “Forse è bene che ti parli” comincia Roberto, e, mentre ci sediamo nel suo salottino, vedo che si arriccia i capelli dietro l’orecchio destro, il sintomo abituale dei suoi momenti di disagio. “Per dirmi cosa?”, domando già messo in allarme da quella mano fra i capelli. “*Stromboli* deve ancora cominciare la sua carriera, il *Francesco* sarà pronto l’anno prossimo, il Papa ne è informato e tutto il mondo cattolico si prepara a farmi festa, però però... (una lunga pausa, una voce sempre più imbarazzata)

⁸⁸ Giulio Andreotti, in *Atti Parlamentari. Camera dei Deputati. Discussioni. Seduta pomeridiana del 4 aprile 1950*, Tipografia della Camera dei Deputati (disponibile su <http://www.camera.it/>). Qualche mese dopo Morlion (in Brady, 1950) proverà a difendere Rossellini con la stessa debole argomentazione, sostenendo che «valore del messaggio religioso di un’opera d’arte è sempre stato riconosciuto indipendentemente dalla condotta degli autori, come appare in tutta la storia dell’arte, ove le debolezze personali dei grandi pittori e scrittori non sono state oggetto di campagne d’opinione pubblica in modo da ostacolare il bene spirituale che l’opera di ispirazione religiosa può fare alle anime». Per voler sostenere tale tesi, Morlion è duramente contestato negli ambienti della Legion of Decency, come emerge dal fascicolo dedicato a *Stromboli*, conservato negli archivi dell’Office for Film and Broadcasting (erede della scomparsa Legion of Decency) presso la United States Conference of Catholic Bishops. Ne dà conto Skinner, 1993: 56, in questi termini: «The appearance of a Dominican, Father Morlion, in January 1950, as a friend-cum-apologist for Rossellini and Bergman aroused deep misgivings. He was candidly advised by Francis Cardinal McIntyre not to involve the Los Angeles diocese in any discussion of the picture. Patrick Masterson, the Legion chief, deplored his view of the love affair as “gossip of no consequence” and feared that his utterances could be “seriously detrimental to the Legion” [La comparsa di un domenicano, Padre Morlion, nel gennaio 1950, in qualità di amico-apologeta di Rossellini e della Bergman suscitò molte perplessità. Gli fu espressamente raccomandato dal cardinale Francis McIntyre di non coinvolgere la diocesi di Los Angeles in alcuna discussione sul film. Patrick Masterson, a capo della Legion of Decency, deplore il punto di vista di Morlion, che considerava la storia d’amore come “pettegolezzi senza conseguenze”, e fu spaventato dalla possibilità che le sue dichiarazioni potessero costituire “un serio pericolo per la Legione”]. Le citazioni sono da Patrick Masterson, lettera a Francis Spellman, 3 febbraio 1950.

Ingrid da qualche mese sta aspettando un bambino... E non so neanche se faremo in tempo a sposarci prima che nasca: il suo divorzio ritarda”.

Indipendentemente da ogni considerazione di natura morale, Rossellini e G.L. Rondi avevano in effetti molte ragioni per preoccuparsi: le stesse che pochi mesi dopo misero in allarme De Gasperi. Nella circostanza di dover consegnare a Rossellini quel Premio Roma per il film *Stromboli (Terra di Dio)* che a parere di Andreotti attesterebbe il differente approccio nei confronti dell'arte del governo italiano (unicamente interessato alle opere) rispetto a quello americano (condizionato invece dalla condotta degli autori), l'allora Presidente del Consiglio fa chiedere al regista di darsi malato per evitare l'imbarazzo di un incontro pubblico. Come vedremo meglio più avanti, il tramite di tale ambasciata è naturalmente G.L. Rondi (il principale sostenitore di Rossellini all'interno della Fondazione Premi Roma), al quale viene spiegato che De Gasperi «Rossellini in Campidoglio non lo vuole, è l'uomo dello scandalo, in America ne ha sentito parlare come del diavolo» (G.L. Rondi, 2003: 323).

Ma i motivi che possono aver suggerito a De Gasperi di tenere Rossellini a distanza non sono necessariamente tutti “americani”. Si consideri quanto gli scrive il 14 marzo 1949 la Presidente del Centro Italiano Femminile di Palermo duchessa Vanna Spadafora:

Nella sala cinematografica “Winter Garden” di Palermo è in visione il film *Amore* con regia di Rossellini che comprende nella seconda parte *Il miracolo*. Tale film, oltre ad essere immorale, è profondamente oltraggioso della Fede cristiana del popolo italiano perché insulta ed irride al mistero della divina Maternità della Madonna e alla persona di S. Giuseppe. Ogni nostro intervento presso le Autorità locali è riuscito inefficace perché hanno asserito che il film è stato regolarmente approvato dalle Autorità superiori. A nome delle donne aderenti al Centro Italiano Femminile di Palermo e di tutte le donne iscritte al CIF di Sicilia, elevo vibrata protesta, altamente meravigliata per il fatto che venga concesso a films di tal genere il permesso di essere proiettati nelle sale cinematografiche italiane. Il popolo italiano ha il diritto di vedere non oltraggiata la propria Fede e pertanto invoca dalle Autorità cui per il mandato del 18 aprile è stata affidata la responsabilità del Governo, tutto il più efficace intervento a norma delle leggi patrie.⁸⁹

La vibrata protesta della duchessa è accompagnata da una seconda lettera, firmata dall'arcivescovo di Palermo, il cardinale Ernesto Ruffini, che rappresenta la prima testimonianza documentaria pervenutaci della considerazione di cui

⁸⁹ Vanna Spadafora, lettera ad Alcide De Gasperi, 14 marzo 1949, in AGA, fascicolo Roberto Rossellini, busta 1532.

Rossellini godeva presso le alte gerarchie ecclesiastiche:

Mi si dice che il Signor Rossellini, Regista del deplorato film, è un Democratico Cristiano. Se è vero, egli dovrebbe essere espulso dal Partito, perché indegno di appartenervi. Esprimo anch'io dal profondo *dell'animo* il voto che, a difesa della giusta libertà, venga messo – senza ulteriori ritardi – un fermo decisivo alla stampa e ai films, quando sono apertamente immorali ed offensivi della Religione. In paesi meno cristiani del nostro si sono prese al riguardo misure abbastanza energiche.⁹⁰

Come si può ben vedere, in quegli anni di grande confusione di ruoli e ambiti, in una chiesa non di rado in balia di tentazioni teocratiche, la questione dell'appartenenza religiosa corre parallela a quella dell'appartenenza politica, al punto che un cardinale può permettersi di chiedere l'espulsione di qualcuno da un partito politico.

Se quella di Ruffini è, in questa data, ancora una voce isolata, di fatto non ci metterà molto a radicarsi tra le gerarchie ecclesiastiche, come testimonia uno scambio epistolare tra il cardinale Alfredo Ottaviani (allora Prefetto della Congregazione del Santo Offizio) e il cardinale Montini (allora arcivescovo di Milano) dell'ottobre del 1960:

Dal bollettino dell'Agenzia di informazioni *ASSI* che Le accludo si rileverebbe che un'organizzazione cattolica di costì avrebbe deciso di assegnare un premio al fin troppo noto regista Rossellini per la pellicola *Era notte a Roma*. All'Eminenza Vostra Reverendissima non sfugge la grave sconvenienza di tale assegnazione, che significherebbe un plauso da parte cattolica ad atteggiamenti di pensiero e di costume opposti a quelli della Chiesa. Sono pertanto a pregarLa di voler sollecitamente informare questa Suprema Sacra Congregazione se quanto riferito nel bollettino in parola risponda a verità.⁹¹

L'organizzazione cattolica che avrebbe avuto la malaugurata idea di assegnare un premio al "fin troppo noto" Rossellini è il Centro San Fedele di Milano, solo pochi mesi prima oggetto di aspre polemiche, oltre che di un'inquisizione con gravi conseguenze disciplinari, per aver sostenuto *La dolce vita* di Federico Fellini⁹². Montini affida immediatamente l'incarico di indagare a monsignor

⁹⁰ Ernesto Ruffini, lettera ad Alcide De Gasperi, 17 marzo 1949, in AGA, fascicolo Roberto Rossellini, busta 1532.

⁹¹ Alfredo Ottaviani, lettera a Giovanni Battista Montini, 19 ottobre 1960, in ASDMI, Fondo Montini, busta Enti, cartella 108, fascicolo 126.

⁹² Sul "caso de *La dolce vita*" cfr. Subini, 2006a: 239-255 e Subini, 2010a: 33-43.

Luigi Oldani che, nel giro di pochi giorni, gli fa pervenire questo biglietto:

Padre Bassan S.J. esclude che si dia un premio a Rossellini anche perché non è possibile scindere un film di Rossellini dalla sua persona. Quest'anno il Premio S. Fedele o non sarà assegnato o ripiegheranno su Olmi per il film *Il tempo si è fermato*. N.B. Da indiscrezioni (Padre Bruno) sembrerebbe che in un primo tempo abbiano pensato a Rossellini, ma poi se ne avvertì il disagio e la sconvenienza.⁹³

La corrispondenza tra i due potenti cardinali⁹⁴ non lascia alcun dubbio interpretativo: si tratta di un'autorevole e incontrovertibile prova documentaria sulla posizione della chiesa nei confronti della persona di Rossellini e della sua opera, dato che "non è possibile scinderla dalla sua persona". Se nel 1960 premiare Rossellini è avvertito perfino dai padri del San Fedele, quegli stessi che hanno sfidato il Santo Offizio per difendere *La dolce vita*, motivo di "disagio e sconvenienza", figuriamoci come poteva apparire nei primi anni '50, nel bel mezzo dello scandalo alimentato dai divorzi e dalle gravidanze illegittime, e in contesti meno avanzati di quello del San Fedele.

Le stesse riprese di *Francesco giullare di Dio*, come vedremo, corsero il rischio di venire travolte dal pettegolezzo legato alle vicende sentimentali tra Rossellini e la Bergman. Dai documenti conservati in APST pare che il Vaticano avesse approvato, anche se non ufficialmente, il progetto: in una lettera su cui torneremo, il Provinciale responsabile dei frati che recitano nel film assicura che «dello scopo altamente spirituale del lavoro da svolgere [...] era al corrente, almeno officiosamente, qualche alta personalità ecclesiastica»⁹⁵. G.L. Rondi (2003: 320), come

⁹³ Luigi Oldani, lettera a Giovanni Battista Montini, 24 ottobre 1960, in ASDMI, Fondo Montini, busta Enti, cartella 108, fascicolo 126.

⁹⁴ Ecco la risposta di Montini a Ottaviani: «Appena ricevuto il venerato Foglio N. 537/60, del 19 ottobre 1960, mi sono dato premura di cercare se la notizia data dalla Angezia ASSI, circa l'assegnazione d'un premio al noto regista Rossellini, da parte di "un'organizzazione cattolica" milanese, per la pellicola *Era notte a Roma*, avesse fondamento, non avendo né io, né altri miei collaboratori alcun sentore di ciò. Sono tuttavia venuto a sapere che la notizia si riferisce, in qualche modo, al Centro di San Fedele, dei RR.PP. Gesuiti. Monsignor Oldani, Pro-Vicario Generale, ha chiamato il Rev. P. Bassan S.J., Superiore della Comunità di San Fedele, il quale ha escluso che sia dato dal Centro un premio a Rossellini, anche perché non è possibile scindere un film di Rossellini dalla sua persona. Quest'anno il Premio San Fedele o non sarà assegnato o sarà conferito ad Olmi per il film *Il tempo si è fermato*. Così Padre Bassan. Da qualche altra voce sembrerebbe che in un primo tempo i Padri di San Fedele abbiano effettivamente pensato a dare il premio a Rossellini, ma che poi essi stessi ne abbiano avvertito la sconvenienza» (Giovanni Battista Montini, lettera ad Alfredo Ottaviani, 24 ottobre 1960, in ASDMI, Fondo Montini, busta Enti, cartella 108, fascicolo 126).

⁹⁵ Agostino Castrillo, lettera a Luigi Giacosi, 4 febbraio 1950, in APST, scaffale VIII, ripiano 4, titolo VIII, raccogliatore 7.

visto, afferma che perfino «il Papa ne è informato». Sennonché, di fronte al montare dell'affaire Rossellini-Bergman, emerge la preoccupazione che la stampa possa coinvolgere nello scandalo anche i religiosi interpreti del film, che non vengono richiamati ai loro conventi solo per il fatto che le riprese sono ormai state avviate e pare sconveniente interromperle con un'azione unilaterale.

Va inoltre rilevato come la persona di Morlion suscitasse in Vaticano a fianco di grandi entusiasmi, non minori preoccupazioni. Si considerino i due convegni di Varese organizzati dal domenicano nel 1954 e nel 1955⁹⁶. Da una lettera del Vice Rettore della Pro Deo, monsignor Antonio De Angelis, inviata a Montini il 30 agosto 1955, si evince come l'edizione del 1954 fosse andata incontro a qualche critica:

[...] mi permetto inviare il programma del Festival di Varese organizzato dal nostro Istituto Internazionale di Cinema. Nel fare tesoro dei consigli che l'Eccellenza Vostra mi ha suggerito nell'ultima udienza a Milano, mi sono preoccupato affinché lo svolgimento dell'Incontro Internazionale non provocasse le critiche dello scorso anno. Convinti di servire la Causa comune, qualche volta con iniziative un po' audaci, speriamo di essere sempre confortati dagli incoraggiamenti dell'Eccellenza Vostra, per il nostro Apostolato di penetrazione.⁹⁷

Nonostante in passato fosse stato uno dei principali sostenitori di Morlion, l'arcivescovo guarda ora con preoccupazione alle attività della Pro Deo in terra ambrosiana. Ritenendo opportuno seguire da vicino lo svolgimento della seconda edizione del convegno, chiede lumi a don Ubaldo Valentini, il quale così riassume gli aspetti problematici (in particolare sul versante dei rapporti con il CCC) che avevano caratterizzato la prima edizione:

Le "critiche" a cui accenna Mons. De Angelis nella sua lettera a proposito del Festival dello scorso anno, si possono così riassumere: A) Voleva essere una "risposta" cattolica (anche senza apparire chiaramente tale) a una antecedente riunione comunista a Parma sul neorealismo, e, invece, la preoccupazione di non apparire "clericale" ha creato una posizione equivoca determinata da questi fatti:

⁹⁶ L'edizione del 1954 (intitolata *Ha un avvenire il neorealismo? Crisi di esaurimento o crisi di approfondimento?*) vede la partecipazione, tra gli altri, di G.L. Rondi e di Ayfre (cfr. Gaffuri, 1954 e Terzi, 1954); quella del 1955 (intitolata *Cinema: arte e industria nella collaborazione internazionale*) di Rossellini e di Bazin (cfr. Mascherpa, 1955 e Ghelli, 2002: 56-58). Dell'edizione del 1955 si conserva il programma in ASDMI, Fondo Montini, busta Enti, cartella 116, fascicolo 370.

⁹⁷ Antonio De Angelis, lettera a Giovanni Battista Montini, 30 agosto 1955, in ASDMI, Fondo Montini, busta Enti, cartella 116, fascicolo 370.

[...] la presenza massiccia, dietro invito, di uomini del cinema appartenenti ad altra tendenza; [...] l'assenza totale del CCC [...]. B) Il Festival aveva anche uno scopo turistico, sovvenzionato com'era dall'Ente del Turismo di Varese. Ciò ha portato a un'accentuazione mondana delle serate di spettacolo.⁹⁸

Intorno al neorealismo si svolge una vera e propria guerra, che vede Morlion in prima linea, tra fronti contrapposti: niente di male, anzi, se alla riunione comunista si risponde con un'analogia riunione cattolica⁹⁹; l'errore sta da un lato nel non aver coinvolto il CCC, dall'altro nell'essersi troppo compromessi con il mondo. Sono le stesse critiche cui è sottoposta, nei medesimi anni, l'Università Internazionale Pro Deo, come attesta questa nota inviata dal Sostituto presso la Segreteria di Stato Vaticana al Prefetto della Sacra Congregazione dei Seminari e delle Università degli Studi:

Un certo malessere, piuttosto grave, si riscontra in seno all'Università Pro Deo, sia per la forte crisi economica che sta attraversando, sia anche per l'assoluta mancanza di direttive ortodosse. [...] Il pericolo nasce in vista del futuro, dato che l'"Università" Pro Deo continua ad allacciare contatti con Università laiche italiane e straniere naturalmente qualificandosi come un ponte lanciato dai cattolici verso i laici.¹⁰⁰

In AGOP e in APSMSM non esistono fascicoli specificatamente dedicati all'attività cinematografica di Morlion: i documenti relativi sono dispersi nei faldoni sulla Pro Deo e sono solo una minima parte di quanto ci saremmo aspettati di trovare. Evidentemente Morlion era poco sollecito nel riferire ai propri superiori sul suo lavoro in questo delicato ambito, per motivi facilmente comprensibili: se la sua Università era vista come un pericoloso e ambiguo "ponte lanciato dai cattolici verso i laici" per iniziativa di un carismatico quanto troppo autonomo domenicano, poco disposto a coinvolgere le istituzioni ufficialmente preposte a vigilare, tanto più doveva essere vista con sospetto la sua attività in un mondo così compromesso come quello del cinema.

⁹⁸ Ubaldo Valentini, lettera a Giovanni Battista Montini, 3 settembre 1955, in ASDMI, Fondo Montini, busta Enti, cartella 116, fascicolo 370.

⁹⁹ E che gli scopi fossero proprio questi è confermato da Félix Morlion, lettera a Gabriele Sinaldi, 23 dicembre 1953, in APSMSM, PR.F.III.1.2: «[...] facciamo alla fine di febbraio un convegno con i principali filosofi, scrittori, registi che possono accettare una ispirazione cristiana per controbattere l'azione comunista che cerca di appropriarsi del realismo cinematografico e del realismo in genere».

¹⁰⁰ Angelo dell'Acqua, lettera a Giuseppe Pizzardo, 2 dicembre 1955, in AGOP, XIV.951 PRO.1.

Conosciamo le reazioni negative che in Vaticano suscitò la sua partecipazione come giurato alla IX Mostra di Venezia (ne parleremo diffusamente nel capitolo IV). Con non minor sospetto dovettero essere viste le sue frequentazioni con il “fin troppo noto regista Rossellini”.

L’“audacia” dell’iniziativa morlioniana di cui parla De Angelis preoccupa in Vaticano, dove il progetto di *Francesco giullare di Dio* viene approvato solo per via ufficiosa, ovvero con la riserva di verificarne l’andamento. Nel momento in cui appare evidente che tanti rischi sono stati presi a fronte di nessun significativo risultato e che sia *Stromboli (Terra di Dio)* sia *Francesco giullare di Dio* risultano strumenti di apostolato del tutto inefficaci, su Morlion si abbatte l’ostracismo delle istituzioni cattoliche (raccolte intorno al CCC) che per mandato ufficiale si occupano di cinema con la tradizionale, dovuta prudenza.

5. PUÒ UN NON-CREDENTE REALIZZARE UN FILM RELIGIOSO?

L’altro problema sollevato da Fabbretti è relativo all’identità religiosa di Rossellini¹⁰¹. Gli studi sul cinema religioso si sono più volte domandati se un’autentica fede religiosa (che Fabbretti non riconosce a Rossellini) sia o meno un necessario presupposto per affrontare con sincerità argomenti di natura sacra. Lloyd Baugh (1997) ha evidenziato le incongruenze di una tale impostazione:

Se si accogliesse questo presupposto, per cui un film è giudicato non sulla base dei suoi meriti ma della supposta fede o non fede del suo autore, allora si dovrebbero accettare come validi il Gesù di Scorsese e quello di Zeffirelli, e si dovrebbero scartare quelli di Rossellini e di Pasolini. [...] Si dovrebbe inoltre spiegare come *Il Vangelo* di Pasolini possa essere incluso nella lista del Vaticano sui più importanti film religiosi, e come un critico cattolico, dando voce all’opinione di molti scrupolosi pensatori cattolici, possa dire su di esso: “Il film su Gesù di un marxista militante è ancora oggi il più riuscito esempio di film evangelico; esso soddisfa ugualmente bene criteri cinematografici, teologici e religiosi”¹⁰².

Non esistono dunque formule valide, di schematica applicazione, in grado di guidare nell’analisi del film religioso¹⁰³. Ma nemmeno basterà interrogare il testo,

¹⁰¹ La questione è esplicitamente affrontata in Sorgi, 1977: 320-327; Fantuzzi, 1980: 176-187; Werly, 2010.

¹⁰² Il capitolo citato ha avuto una trad. it. in Subini (a cura di), 2010: 43-44. Il riferimento interno è a Bieger, 1992: 35.

¹⁰³ Per un’introduzione all’analisi del film religioso cfr. Wright, 2007 e Botta; Prinziavalli, 2010.

come invita a fare Baugh: occorrerà altresì studiare la *relazione* che il testo intrattiene da un lato con l'identità religiosa dell'autore, dall'altro con l'identità religiosa dello spettatore.

Tale indagine non potrà che partire da una riflessione sui rapporti tra i film rosselliniani e la critica (cattolica e non)¹⁰⁴, che del pubblico di Rossellini rappresenta l'élite intellettuale, capace a volte di cogliere e dar voce al sentire diffuso, altre di suscitarlo e indirizzarlo. Le approfondite conoscenze che oggi abbiamo sulla storia della critica rosselliniana, in particolare dopo il convegno di Arezzo del 2006, rivelano come il riconoscimento di una dimensione religiosa nell'opera di Rossellini sia emerso dopo il 26 agosto 1950, vale a dire dopo la contemporanea presentazione alla XI Mostra di Venezia di *Stromboli (Terra di Dio)* e di *Francesco giullare di Dio*¹⁰⁵: è solo a partire da quel momento che Rossellini comincia a essere definito, soprattutto dalla critica laica, un regista cattolico.

Se poi si stringe l'indagine sui rapporti tra Rossellini e certe testate di esplicito orientamento cattolico emerge un quadro contrassegnato da forti tensioni e si viene a scoprire che il matrimonio (combinato) tra il regista e gli ambienti del cinema cattolico viene celebrato in occasione dell'Anno Santo nonostante un passato burrascoso, caratterizzato da rilevanti contrasti con critici e istituzioni¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Sui rapporti tra Rossellini e la critica cfr. Farassino, 1980: 154-165; Pintus, 1987: 7-25; Michelone, 1996: 177-197; e soprattutto Martini (a cura di), 2010.

¹⁰⁵ Cfr. Rondolino, 2010: 29-46 e Parigi, 2010: 47-54. L'inconsueta presenza di ben due film di argomento religioso nella stessa giornata non passa certo inosservata ma è anzi commentata con ironia. Cfr., ad esempio, Caorsi, 1950: «Il settimo è il giorno del Signore non solo secondo le Sacre Scritture ma anche secondo il calendario dell'XI Festival cinematografico. Sicché in cattolica e romana osservanza di codesto precetto di nostra religione, i dispositori della Mostra hanno divotamente deliberato che nella sacra giornata altro non si vedesse né ad altro si assistesse se non a pie opere di edificazione, né in mente si volgessero se non serafici argomenti e pensieri celestiali».

¹⁰⁶ Anzitutto con il CCC, come vedremo nei prossimi capitoli, ma anche con la *Legion of Decency*, come sapeva bene Morlion. Nella sua corrispondenza da Hollywood per «L'ora dell'azione» (l'organo di stampa della Pro Deo) William Mooring (1949) dando la notizia dell'accordo (che poi salterà) tra Rossellini, la Bergman e Samuel Goldwyn, esprime qualche riserva sulla "decenza" di *Roma città aperta* e *Paisà*, augurandosi un nuovo indirizzo per il film in cantiere: «Quali "nuove idee" ci potrà offrire Roberto Rossellini? Egli ha dimostrato una forte tendenza al "realismo". I suoi film si sono liberati di tutte le vecchie storie trite e ritrite della maggior parte dei film di Hollywood. Avrebbero potuto tuttavia esaltare un po' meno il lato sordido delle cose. Ad ogni modo questa volta Rossellini, anche se non direttamente, ha fatto capire tramite Goldwyn che il film che girerà con la Bergman si atterrà al "Codice di Produzione" di Hollywood. "Nessun film di Rossellini ha mai sollevato obiezione", ha aggiunto Goldwyn. [...] gli feci rilevare che sia *Roma città aperta* che *Paisà* erano stati giudicati "in parte da obbiettare" dalla Legione del Buon Costume». Sui problematici rapporti tra Rossellini e la *Legion of Decency* cfr. Corliss, 1968: 162-167; Skinner, 1993: 96-101 e Black, 1998: 66-102. Di tali rapporti erano pienamente consapevo-

È assai illuminante la serie di recensioni negative de «L'Osservatore Romano» collezionate da Rossellini a partire dal dopoguerra. *Roma città aperta* viene rimproverato per aver portato sullo schermo «la miseria morale di un mondo equivoco, tarato per giunta dal vizio di un alcaloide. Far conoscere alcuni vizi, spesso contribuisce a stimolare la curiosità» (Meneghini, 1945). *Paisà* inquieta soprattutto per l'episodio del convento, basato, secondo Meneghini (1947), sul

concetto di tolleranza religiosa, tutto proprio alla mentalità e propaganda d'oltre oceano. A questo proposito ripetiamo ancora una volta il suggerimento di andar cauti nel portar sullo schermo ambienti e dibattiti religiosi. Quasi tutto l'episodio del convento romagnolo fu dal pubblico preso in burletta.¹⁰⁷

Desiderio (1946), film rosselliniano solo in parte, ritirato dalla programmazione e sottoposto a nuovi tagli per le proteste del mondo cattolico, è definito «una macelleria di carne umana» (Meneghini, 1946b). Ma la recensione più risentita è dedicata naturalmente a *Il miracolo*. La firma Regnoli (1948b), che nel frattempo è diventato il responsabile della rubrica cinematografica del quotidiano e che intratterrà con Rossellini negli anni a venire un rapporto di costante conflitto: «La carnalità che caratterizza l'inizio de *Il miracolo* si ripercuote, per le conseguenze da essa prodotte, sullo sviluppo successivo del film; [...] la maternità illegittima non solo non è corretta dal tentativo di sublimazione attraverso la Fede, ma anzi da questa coloritura psicopatica e pseudoreligiosa viene aggravata»¹⁰⁸. Di neanche due mesi dopo è la recensione di

li i cattolici italiani. Ne è prova la presenza tra le carte dell'Ente dello Spettacolo di un ritaglio dell'«Araldo dello Spettacolo» (s.n., 1947a), nel quale si legge di un *Nuovo attacco dei cattolici americani a "Roma città aperta"*: «L'organo ufficiale dell'Arcidiocesi di Detroit, "The Michigan Catholic", consacra buona parte del suo editoriale a *Roma città aperta*. Il film viene attaccato per l'eccessiva brutalità con la quale sono trattate le scene delle torture inflitte dai nazisti ai partigiani italiani. Vengono ritenute abominevoli le sequenze in cui l'agente tedesca inizia la giovane spia all'uso degli stupefacenti. Inoltre non sono ritenute apprezzabili neppure le sequenze in cui vengono descritti i dettagli dell'esecuzione del prete italiano» (in ISACEM, Fondo Presidenza Generale, Serie XV, Ente dello Spettacolo, busta 8).

¹⁰⁷ La tolleranza religiosa, in anni di integralismo clericale, era segno di una fede tiepida da condannare. A titolo di esempio si veda la scheda del CCC (1949b: 6) relativa a *Big City (La legge del cuore, 1948)* di Norman Taurog, la cui «impostazione, manchevole ed illusoria, impone ampie riserve» proprio per il modo in cui affronta «il tema della tolleranza religiosa: tutte e tre le religioni, la cattolica, la protestante e la mosaica, sarebbero buone, se si lascia parlare il cuore».

¹⁰⁸ Regnoli (1948a) aveva del resto già espresso gravi riserve nell'articolo scritto in occasione della presentazione del film alla IX Mostra di Venezia: «*Il miracolo* è tutto nel cervello di una povera contadina pazzo, la quale crede di aver incontrato nientemeno che san Giuseppe invece d'un pastore prepotente, e d'aver concepito in castità. Qui gli appunti sono diversi, ed oltre a quelli – assai gravi – di natura religiosa (non attenuati dalla follia della protagonista perché non era folle



Germania anno zero, giocata sui medesimi toni polemici:

Dalla visione di questo mondo in rovina sorge il quadro di una Germania vinta più che esteriormente, interiormente, finita, senza più alcuna speranza d'una qualsiasi rinascita [...]. Tuttavia, noi sappiamo che questo non è possibile, anzi non è vero: la Storia ci ha posto di fronte allo sfacelo, alla decadenza di popoli, di imperi, alla scomparsa di intere civiltà, tuttavia alla luce dei secoli, noi vediamo che appunto da quelle rovine hanno preso vita nuove civiltà, nuovi agglomerati che hanno ancora acceso quella fiaccola [...]. L'esame della Berlino di Rossellini ignora tutto questo [...]. Nella Germania dell'anno zero non c'è passato, non c'è futuro, c'è solo l'accurata esposizione di un fatto nell'attimo in cui avviene: c'è quindi unicamente il documentario [...]. Questa non è arte. (Regnoli, 1948c)

Quando nel 1950 Rossellini viene proposto come il fondatore del neorealismo cattolico è comprensibile che sulle pagine del quotidiano della Santa Sede ci si mostri dubbiosi.

La «Rivista del Cinematografo» esprime per tutta la seconda metà degli anni '40 equivalenti giudizi, il cui tono è testimoniato da queste poche ed esemplificative righe di Vazio (1946: 16-17) su *Paisà*:

Per quest'anno brutto bilancio della produzione nazionale. Di male in peggio. *Paisà* è una pellicola slegata, composta di sei episodi, falsi pieni di retorica e di cattivo gusto [...]. Noi, e con noi il pubblico, non avremo forse creduto ieri, e non potremo mai credere oggi all'episodio della ragazza siciliana che dopo poche ore dallo sbarco degli americani nell'isola piange uno di essi caduto sotto il piombo tedesco; non potremo mai credere al candido sentimentalismo di una signorina abbruttita dalla triste vita quotidiana, non potremo mai credere a tutti gli altri episodi che sembrano tratti da certa letteratura Peverelliana, che fiorisce oggi rigogliosa sui settimanali di varietà. Quanto all'episodio così detto "cattolico" che si svolge in un convento della Romagna, la nostra discrezione e la nostra bontà ci impediscono di esprimere un giudizio troppo cattivo.¹⁰⁹

La rivalutazione di *Paisà* verrà avviata, quasi una decina d'anni dopo, da Nino Ghelli (1955: 11), stretto collaboratore di Morlion presso la Pro Deo: «[...] è vero che non sono mancati giudizi del tutto errati in senso negativo nei con-

l'autore che glieli ha attribuiti!) ne sussistono altri che riguardano la impostazione della vicenda troppo cerebrale e quasi dannunzianeggiante».

¹⁰⁹ Sui primi frati rosselliniani persino Morlion (1949a: 42) ha avanzato alcune riserve: «Le scene del convento sono le meno profonde e meno cinematografiche perché formano l'unico episodio d'evasione dalla brutale realtà dei combattimenti senza trovare nient'altro che il profumo dolciastro della pace divina e non le sue sorgenti».



fronti di opere come *Paisà* delle quali non apparve a molti immediatamente la straordinaria forza espressiva (ma il fatto non è nuovo né nella storia del cinema né in quella dell'arte specie considerando la "durezza" di linguaggio di *Paisà*)¹¹⁰. Il radicale mutamento di giudizio è consentito dalla griglia religiosa che la critica cattolica, a partire dai due film dell'Anno Santo, può applicare retrospettivamente. Dopo aver operato una distinzione all'interno dei film neorealisti, Ghelli può infatti legittimare il recupero di un certo Rossellini osservando che le sue «opere valide in senso artistico sono [...] quelle [...] in cui più significativamente sono presenti quei motivi di ordine spirituale e trascendentistico che costituiscono l'elemento fondamentale dell'esistenza» (*ivi*: 12).

Occorre dunque attendere la fine degli anni '40 perché il mondo cattolico cominci a porsi il problema di definire e indirizzare una potenziale dimensione religiosa del cinema di Rossellini e ciò accade in coincidenza con il «tentativo critico di annettere le basi etiche, se non filosofiche, del neorealismo al cristianesimo» compiuto da «Félix A. Morlion nel 1948, mettendo in guardia la "scuola neorealista italiana" che potrebbe "perdere il contatto con le sorgenti più profonde della realtà umana che in Italia o è cristiana o non è"» (Argentieri 2003: 429)¹¹¹. L'azione di Morlion si concretizza a cavallo del decennio, in occasione della realizzazione di *Stromboli (Terra di Dio)* e soprattutto di *Francesco giullare di Dio*, presentato in un testo promozionale steso con tutta probabilità da G.L. Rondi, se non dallo stesso Morlion, come il prodotto di un neorealismo giunto finalmente ad abbeverarsi alle "sorgenti cristiane": «Il neorealismo, che è umiltà nella creazione artistica, semplicità e sincerità nei mezzi espressivi, scavo di poesia nella realtà più modesta, ha trovato, quasi per affinità elettiva, nel soggetto francescano, la più autentica sorgente di ispirazione» (s.n., 1950d: 12).

¹¹⁰ Tra quei molti a cui non apparve immediatamente la forza espressiva di *Paisà* figurava, neanche a dirlo, lo stesso Ghelli (1947: 8) che, con un armamentario critico di matrice crociana, rimproverava a Rossellini «il mediocre mestiere» e al film di non essere «mai nobilitato da un motivo veramente poetico o da una intensa commozione lirica o da una sentita emozione drammatica», oltre che di essere «inefficace come montaggio, sciatto nella sceneggiatura, [...] inutilmente minuzioso e fondamentalmente superficiale».

¹¹¹ La citazione è da un'intervista rilasciata da Morlion all'agenzia CIP il 26 agosto 1948: «È necessario che si sappia che all'estero, non solo in Francia, Belgio, Inghilterra, ma anche negli stati del Nord e Sud America la Scuola Neo-realista è la grande scoperta del dopoguerra. [...] Il 1947 è stato senza dubbio un anno di maturazione ed ora la scuola cinematografica italiana è eguale in importanza alle altre tre grandi scuole: l'americana, l'inglese, la francese. [...] La cinematografia italiana farà certamente in avvenire grandi e belle cose; essa dovrà però evitare un pericolo, il solo, a mio avviso, che sia sulla sua strada. Dovrà evitare di perdere il contatto con le sorgenti profonde della realtà umana che in Italia è cristiana o non è» (*Intervista con Padre Félix A. Morlion, O.P., membro della giuria, sui problemi posti alla IX Mostra Cinematografica a Venezia*,



6. PUÒ UN NON-CREDENTE DIVENIRE IL "PIONIERE DEL NEOREALISMO CATTOLICO"?

In un articolo di Giovan Battista Cavallaro (1952: 6), pubblicato dalla «Rivista del Cinematografo» quando il grande investimento compiuto dal mondo cattolico sul cinema di Rossellini si è ormai rivelato infruttuoso, si rimprovera a Morlion di aver voluto forzatamente fare di Rossellini il «pioniere [...] del neorealismo cattolico, correttivo dell'altro che non sembrava abbastanza cristiano». A dire il vero Rossellini era stato preceduto sulla strada del risanamento del neorealismo da un film di Augusto Genina (*Cielo sulla palude*, 1949) molto apprezzato dallo stesso Andreotti, come si evince da questa nota di diario del 16 settembre 1949: «Mi telefona Genina. È lieto per lo spazio e il giudizio dato dall'«Osservatore Romano» al suo film su Maria Goretti. Se si potesse farlo vedere al Papa!» (Andreotti, 2006a: 135)¹¹².

Pochi giorni dopo Andreotti sottopone a De Gasperi il progetto di *Francesco giullare di Dio*¹¹³. O almeno così ci pare debba intendersi quest'altro appunto del 4 ottobre 1949 (ovvero poche settimane prima che Morlion ottenga, come vedremo, l'avallo del Vaticano e dell'Ordine dei Frati Minori): «San Francesco: il Presidente dice che tra le poche massime di Mussolini positive c'è la definizione "il più santo degli italiani e il più italiano dei santi". Ma ironizza sul francescanesimo di Gabriele D'Annunzio» (*ivi*: 144). Con il sostegno della chiesa e del governo, e la via spianata da *Cielo sulla palude*, accolto con entusiasmo dalla critica cattolica¹¹⁴, Andreotti e

Servizio Speciale CIP da Venezia n. 5169 bis, a cura di Enzo Luparelli, copia in AGOP, XIV.951 PRO.6). Il brano citato è poi confluito in Morlion, 1948b: 26.

¹¹² Come ha più volte raccontato lo stesso Andreotti, il desiderio di mostrare il film al Papa, con l'intento di rispondere alle lamentele avanzate dal mondo cattolico per l'«assenza di produzioni cinematografiche ben ispirate» (Andreotti, 1980: 47), ha poi trovato modo di concretizzarsi. Andreotti (in Pontiggia, 2005: 104) ricorda anche che «Pio XII rimase scandalizzato dalla prima parte del film» (di fatto l'unica che vide, stando al resoconto in Andreotti, 1980: 48). I motivi sono forse spiegati ne *Les invasions barbares* [*Le invasioni barbariche*, 2003] di Denis Arcand, dove il protagonista si accosta con eccitazione alla sequenza in cui Ines Orsini si bagna le gambe nel mare. Pare che Pio XII, durante un'udienza avvenuta in occasione della santificazione della Goretti, abbia chiesto alla Orsini di abbandonare il cinema (Orsini in Sciarra, 2006).

¹¹³ Andreotti aggiornava regolarmente il Presidente sulle iniziative che prendeva nel delicato ambito del cinema e concordava con lui le politiche da adottare. Si legge, ad esempio, sul suo diario il 12 maggio 1948: «Una strana notizia dalla stampa. Avremmo bloccato la programmazione del film *Sciuscià* in Argentina. Il Presidente mi intrattiene a lungo per aggiornarsi su questi problemi. Approva la linea seguita» (Andreotti, 2005b: 74). Capitava inoltre che De Gasperi passasse qualche pomeriggio con Andreotti presso la saletta di via Veneto: il diario di quest'ultimo del 1949, ad esempio, segnala cinque occorrenze (Andreotti, 2006a: 49, 52, 73, 165, 171).

¹¹⁴ «La X.a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia si è chiusa con un autentico capolavoro della Cinematografia Italiana che ha ricevuto, sia dalla critica che dal pubblico, un'accoglienza quasi trionfale. [...] Avevamo [...] temuto che Genina, tutto preoccupa-



Morlion si apprestano a immettere sangue religioso nelle vene del cinema neorealista: l'auspicio è che *Stromboli (Terra di Dio)*, da poco terminato ma non ancora distribuito, e *Francesco giullare di Dio*, la cui lavorazione è sul punto di essere avviata, possano imporre, data la rinomanza internazionale di Rossellini, un modello da seguire.

Perché ciò accada occorre vigilare sull'accoglienza critica dei due film. Il compito è affidato a G.L. Rondi, i cui metodi partigiani risultano evidenti fin dal profilo di Rossellini (il primo di una lunga serie) scritto in occasione del congresso del Film Club in programma a Venezia tra il 5 e il 7 settembre 1950. Inserito in un documento sui membri del Consiglio di Presidenza della sezione italiana istituita presso la sede della Fondazione Premi Roma il 30 maggio 1950, il testo è emblematico della disinvoltura storiografica con cui sempre G.L. Rondi si accosterà a Rossellini:

His film *Roma città aperta* is considered the first great film of the Italian neo-realistic school, and met with enormous success in Italy and abroad. Followed *Paisà*, *La voix humaine*, *Germania anno zero*, and *Stromboli*. The latter was already passed in the American circuits, but the original Italian version will be screened for the first time at the Venice Film Exhibition 1950 under the name *Terra di Dio*. He is actually shooting *San Francesco giullare di Dio* [Il suo film *Roma città aperta*, considerato il primo grande film della scuola neorealista italiana, incontrò un successo enorme in Italia e all'estero. Seguirono *Paisà*, *La voix humaine*, *Germania anno zero* e *Stromboli*. Quest'ultimo è già stato distribuito nel circuito americano, ma l'originale versione italiana sarà proiettata per la prima volta alla Mostra del Cinema di Venezia 1950 con il titolo *Terra di Dio*. Al momento sta girando *San Francesco giullare di Dio*].¹¹⁵

Si notino almeno tre cose: la *damnatio memoriae* che si abbate su *Il miracolo* (episodio, insieme a *Una voce umana*, di *Amore*), che lo stesso G.L. Rondi aveva recensito negativamente e che, come abbiamo in parte già visto, aveva suscitato grande scandalo nel mondo cattolico; l'affermazione che nella versione originale e dunque non contraffatta il vero titolo di *Stromboli* è in realtà *Terra di Dio*; l'appellativo "San" affiancato a *Francesco giullare di Dio*. Rondi

to di ammannirci un film avesse ad immiserire la tragica vicenda di Maria Goretti togliendole tutto il contenuto di Santificazione Cristiana e Cattolica. Così non è stato. *Cielo sulla palude* è sì un film verista ispirato alla formula del neo-realismo dell'"école italienne", ma è soprattutto un film sentitamente cattolico senza possibilità di equivoci. [...] *Cielo sulla palude* è certamente il miglior prodotto del Cinema Italiano del dopoguerra» (Desiderati, 1949: 491). Su *Cielo sulla palude* cfr. anche Bazin, 1951b: 318-322.

¹¹⁵ In ASAC, Serie Cinema, CM 16/10.

perseguirà la medesima strategia ogni volta che si esprimerà sull'opera rosselliniana, mettendo in ombra alcuni aspetti di essa, per portarne alla luce altri, con lo scopo manifesto di far dimenticare i primi in nome dei secondi.

Il principale contributo rondiano alla causa si concretizza in occasione della presentazione alla XI Mostra di Venezia di *Stromboli (Terra di Dio)* e di *Francesco giullare di Dio*, quando il critico cattolico prende le difese di Rossellini elaborando un controverso schema di lettura (di cui daremo conto nel capitolo V) che si imporrà solo in certi ambienti e solo dopo molti scontri.

Esattamente come De Gasperi (alla cui scuola ha studiato il regista occulto dell'intera operazione¹¹⁶) ha dovuto difendere la propria politica centrista dagli attacchi provenienti tanto dall'ala sinistra quanto da quella destra del suo partito, così G.L. Rondi deve difendere il progetto di Andreotti e di Morlion da alcune critiche interne al mondo cattolico, avanzate da correligionari schierati in parte alla sua sinistra e in parte alla sua destra. Abbiamo già detto dei crescenti malumori circolanti negli ambienti più vicini al Vaticano: torneremo a occuparcene nel capitolo IV, quando analizzeremo gli sforzi compiuti da G.L. Rondi per neutralizzare le critiche rivolte da «L'Osservatore Romano» a *Stromboli (Terra di Dio)*. Ora concentriamoci sull'altro fronte, quello di sinistra, dove ha luogo una battaglia che rende necessario l'intervento di Andreotti.

Di tale conflitto, che come in parte già rilevato vede schierato contro le politiche del Sottosegretario il gruppo raccolto intorno al cineforum della Corsia dei Servi di Milano, conosciamo solo qualche episodio sparso¹¹⁷. Siamo informati

¹¹⁶ Secondo Chiarini (1954: 84) Andreotti sceglie di esercitare la sua influenza in modo latente al punto che «pur dirigendo nei più minuti particolari la politica cinematografica, ha rappresentato per il mondo del cinema il grande Invisibile, l'Autorità, l'Alto, una potenza, insomma, molto al di sopra delle misere e terrene beghe cinematografiche, che faceva rare apparizioni in specialissime occasioni». Non diversamente Quaglietti (1980: 52 ss.) sottolinea come Andreotti usi muoversi dietro le quinte potendo fare affidamento su uomini da lui stesso collocati in posizioni di potere.

¹¹⁷ Tra cui vanno senz'altro annoverate le reiterate critiche mosse a *Francesco giullare di Dio* da Fabbretti, che dalle pagine de «L'Italia» prima ironizza sulla «convinzione [di Rossellini] che si possa togliere un santo al clima stupefatto della sua amorosa leggenda con la stessa facilità con cui si toglie la moglie al legittimo marito» (Fabbretti, 1952a) e poi, in una discussione che si protrae su più numeri con il redattore capo Natal Mario Lugaro, spinge la propria critica anche in direzione dei «due illustri religiosi il cui nome appare esplicito all'inizio della pellicola: Padre Morlion e Padre Lisandrini. Ora i casi sono due: o quei buoni padri non hanno curato e seguito la pellicola, e allora non è onesto firmarla; o l'hanno curata e si sono prestati ad una autentica – seppure involontaria – mistificazione dello spirito francescano» (Fabbretti, 1952b). Ancora negli anni '60 Fabbretti non perde occasione per esternare il proprio disappunto nei confronti del film: cfr. Fabbretti, 1961: 146-147 e Fabbretti, 1962: 436. Cfr. inoltre l'articolo con cui Morandini (1952) interviene, prendendo le parti di De Sica, nel dibattito che fa seguito all'articolo di Andreotti (1952a: 5) su *Umberto D.*

tuttavia sull'evento che nel 1952 ne determina l'esito, così ricordato da De Piaz, suo protagonista, solo pochi anni fa:

In una intervista su "Cinema Nuovo" di Guido Aristarco, di cui eravamo amici, difesi il cinema neorealista. Se ben ricordo era il febbraio 1952. Andreotti, allora Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, ritenendo che il neorealismo non rispecchiasse la società italiana, ha messo in moto la Segreteria di Stato e dal Vaticano fu inviato il Priore Generale dell'Ordine dei Servi, Alfonso Benetti, in visita canonica straordinaria per inquisirmi: fui vittima di una tipica collusione tra potere politico e potere ecclesiastico. (De Piaz in Gozzini, 2006: 137)

Il ricordo di De Piaz richiede di essere in parte corretto. Nell'intervista incriminata, rilasciata a «Cinema» e non a «Cinema Nuovo», De Piaz (in Pitta; Capriolo, 1952: 353-354) non si limitava infatti a "difendere il neorealismo", ma si scagliava con grande veemenza proprio contro *Francesco giullare di Dio*, avanzando altresì esplicite critiche nei confronti dell'operato di Morlion, oltre che della politica di Andreotti:

Rossellini è un grande regista quando l'estro e la fortuna lo assistono; ma questo [*Francesco giullare di Dio*], nonostante le innegabili squisitezze (quel lebbroso che si fa strada nella bruma notturna sinistramente percossa dal suono del campanello; quella capanna spersa nel paesaggio bigio e deserto donde arriva, a grandi folate, il "canto fermo" di Francesco e dei suoi compagni che vi si sono rifugiati, ecc.), è un film brutto ed equivoco, come tutti gli incontri di una certa cultura e di una certa società con temi come il francescanesimo e simili [...]. Rossellini abbia il pudore di non venirci a parlare di messaggio, e i suoi compiacenti consiglieri ecclesiastici il coraggio di non lasciargli coltivare presunzioni di questo genere. C'è una tale incapacità di aderire spiritualmente e in modo vitale al preteso messaggio! Chi ha parlato di "arcadia francescana"? Del resto è arduo, se non addirittura impossibile, accostarsi oggi con animo vergine e senza equivocare a temi e modi così lontani dalla sensibilità attuale. Arcadia, bamboleggiamento, evasione, equivoco. Perfino il protagonista gli si è andato cambiando tra le mani, diventando, quasi quasi, fra Ginepro da Francesco che doveva essere, e anche questo è significativo. E guardate infatti a chi è andato a piacere il film: a una ristretta cerchia di gente di lusso che non ha proprio niente da spartire con S. Francesco (che rompe così clamorosamente con quello che era il suo mondo), semmai con il padre di lui Bernardone, e si può star sicuri che la visione del film non ha prodotto alcuna incrinatura nel mondo che essi hanno in comune, appunto, con Bernardone e che S. Francesco rifiuta. Una considerazione, quest'ultima, da far arricciare il naso a un critico, ma non sarà inutile averla fatta. Altro elemento che mal sop-

porto nel film è l'essersi valsi di autentici religiosi francescani quali interpreti, perché è immorale – a meno che non si tratti di documentari o di film che abbiano una parentela col documentario – che essi si mettano a recitare per il pubblico ciò che vogliono e debbono essere nella realtà¹¹⁸.

Sotto accusa è la triade costituita da G.L. Rondi (il critico che arriccerà il naso), Morlion (di cui viene esplicitamente fatto il nome) e Andreotti (a cui si allude chiaramente):

[al neorealismo] non si può guardare che con simpatia e partecipazione, come non si può restare insensibili alle profonde istanze morali che reca, sia pure senza abbandonarci ad operazioni frettolosamente annessionistiche tipo padre Morlion. I famosi "panni sporchi"? Per me vederli andare all'aria è un vero e proprio godimento. Tanto più che i panni sporchi non hanno patria. (*Ivi*: terza di copertina)

Leggendo, non a torto, tutto ciò come un attacco in piena regola alla propria politica, il Sottosegretario «segnalò l'articolo alla Segreteria di Stato, che a sua volta contattò le gerarchie dell'Ordine dei Servi di Maria» (Saresella, 2008: 22). Si tratta infatti di critiche pericolose, in primo luogo perché giungono da un sacerdote (sebbene *sui generis*: ha partecipato alla Resistenza e ha nomea di essere di sinistra)¹¹⁹, in secondo luogo perché a darne visibilità è Aristarco, tra i principali oppositori del neorealismo cattolico rosselliniano. Andreotti ritiene di doverle fermare subito con un'accusa che, per quanto infondata (come poi si rivelerà nel corso dell'indagine), possa raggiungere lo scopo di fare di De Piaz – che si vede infatti ridurre i propri margini di manovra¹²⁰ – un sorvegliato speciale: ciò di cui lo si incolpa è di essersi compromesso con ambienti in odore di comunismo.

¹¹⁸ La fondatezza di quest'ultimo dubbio avanzato da De Piaz parrebbe trovare conferma in un articolo poco informato che squaderna il potenziale equivoco determinato dalla presenza di veri frati che recitano (male) ciò che dovrebbero essere nella realtà: «Forse è stato un errore, in questo caso, affidare l'interpretazione del film a personaggi presi dalla vita, che non si trovano a loro agio nei panni dei frati francescani» (Nor., 1950).

¹¹⁹ Per farsi un'idea del pericolo rappresentato da tali critiche si veda il modo con cui sono raccolte da Chiarini (1954: 83-84) che così commenta un altro passaggio, non meno agguerrito, dell'intervista rilasciata da De Piaz: «Sarà indispensabile (la censura), come dicono, o inevitabile. Ciò posto, non se ne dirà mai male abbastanza (di quella italiana, siamo sinceri, non più, e di quella del CCC non meno di quelle altre) [...]». Questo profilo piuttosto efficace della censura è di p. Camillo De Piaz [...] e io l'ho riportato [...] perché mostra come anche nel clero ci sia chi reagisce contro il conformismo dominante e ritenga condannabile la censura e in se stessa e per il modo col quale viene esercitata».

¹²⁰ È di qualche mese successiva la decisione del Padre Generale di sospendere il cineforum che De Piaz organizzava presso la Corsia dei Servi con la collaborazione di Fabbretti e di Morando Morandini (Saresella, 2008: 126).

In ogni caso Andreotti conta di restare dietro le quinte: e se non fosse per l'intervista rilasciata da De Piaz poco prima di morire ci sarebbe riuscito. Infatti il suo nome non compare in nessuno dei documenti relativi a questa vicenda conservatisi negli archivi dell'Ordine dei Servi di Maria. Nonostante ciò, il coinvolgimento del Sottosegretario è per via indiziaria, a partire dalla testimonianza di De Piaz, del tutto plausibile, anche in considerazione del fatto che l'inquisizione non parte da Milano (dove la vicenda ha luogo) ma da Roma. È infatti su sollecito della Segreteria di Stato Vaticana, con la quale Andreotti è costantemente in contatto, che l'arcivescovo di Milano Ildefonso Schuster dà incarico a don Carlo Martani di avviare un'indagine sulla rivista «Cinema» e in particolare sull'inchiesta giornalistica che vede coinvolto De Piaz.

Intitolata *Sacerdoti: Dio ha bisogno degli uomini* e condotta da Antonio Pitta e Ettore Capriolo, l'inchiesta si sviluppa su tre distinti numeri nel giugno del 1952 rivolgendo agli intervistati (tutti sacerdoti milanesi) le seguenti domande:

- 1) Qual è la sua opinione sui film *Cielo sulla palude*, *Francesco giullare di Dio*, *Monsieur Vincent*, *Dio ha bisogno degli uomini*, *La croce di fuoco*, *Il diario di un curato di campagna*, *Domani è troppo tardi*? – 2) Quali altri film, a suo giudizio, hanno un'impronta cattolica? – 3) Secondo lei, il cinema cattolico deve ispirarsi ad argomenti attuali o a episodi della Storia Sacra o della vita dei Santi? – 4) Quali influenze ha il cinema sul pubblico? – 5) Come vede il problema della censura? – 6) Qual è la sua opinione sul realismo italiano?

Sui fascicoli 87 e 88 sono riportate le sintetiche risposte di Gaetano Bisol, Alberto Parini, Ettore Rovelli, Eugenio Bussa, Giuseppe Gaffuri, Edoardo Radaelli, David Turollo. Sul fascicolo 89 l'intera rubrica è occupata dalle risposte, decisamente più articolate di quelle fornite da chi lo ha preceduto, di uno scatenato De Piaz. Con il fascicolo 89 e le risposte di De Piaz l'inchiesta di Pitta e Capriolo si interrompe, perché nel frattempo ha preso avvio quella di Martani, il cui risultato è riportato in questa lettera:

- 1) La Rivista "Cinema" appartiene all'Editrice Ottavia Vitagliano la quale non è certamente di tendenza comunista ma piuttosto di estrema destra; 2) Direttore ne è il dott. Adriano Baracco di tendenze non di sinistra ma certamente di centro; vero è che non si occupa direttamente della Rivista; 3) Redattore capo è il dott. Guido Aristarco il quale praticamente ne tiene la direzione; l'Aristarco si può asserire con qualche certezza che non appartenga al PCI pur avendo qualche vaga tendenza socialista; risulta che educa la prole in modo soddisfacente; ha aderito come parecchi altri al Manifesto degli Intellettuali per la Pace ma non risulta altro; risulta bensì che la sua candidatura al Premio Viareggio come opera-saggio è stata boicottata dai comunisti;

nella Rivista egli rappresenta semmai l'elemento moderatore; 4) Uno dei collaboratori è il prof. Glauco Viazzi, comunista, figlio di una russa. I suoi articoli sono d'ispirazione comunista, però i suoi articoli sono stati limitati per suggerimento di Baracco ad Aristarco; 5) Un altro collaboratore è Virgilio Tosi, il quale è anche Presidente dei Circoli del Cinema di affiliazione comunista. Ha ufficio alla Federazione Comunista di Porta Volta. Come informazione della attività e delle programmazioni dei Circoli del Cinema tiene la rubrica omonima sulla rivista "Cinema". In tal modo portando a conoscenza dei lettori la produzione sovietica che non compare nelle sale comuni; 6) Di tendenza [di] sinistra, anarcoide però piuttosto idealista, regolarmente sposato con prole battezzata, è Carlo Doglio.¹²¹

Ma poiché «all'infuori di questi non ci sono altri elementi né comunisti né propriamente di sinistra», alla rivista viene riconosciuta «una fisionomia imparziale». Pertanto secondo Martani non «sarebbe da temere il danno dell'equivoco per il fatto che vi collaborino scrittori cattolici o che eventualmente vi collaborassero ecclesiastici (tanto più se eccezionalmente), quasi che la loro collaborazione avallasse la bontà della collaborazione di altra provenienza, in quanto che il pubblico della Rivista sa molto bene che essa ha la fisionomia quasi di libera tribuna»¹²².

Nonostante ciò i sacerdoti coinvolti nell'inchiesta sentono il bisogno di difendersi dalle accuse loro rivolte. Uno di essi, «in risposta al richiamo ricevuto» da Schuster «a non voler collaborare colla rivista "Cinema" perché detta rivista è comunista», arriva addirittura a negare di essersi mai lasciato intervistare e fornisce all'arcivescovo una spiegazione dell'accaduto dal sapore guareschiano: «[...] nei sei anni, in cui ho esplicato le mansioni di Delegato Vostro per l'Ente Sale Cattoliche Organizzate, ho dovuto tenere molte conferenze e ricevere migliaia di persone, che chiedevano giudizi su problemi, programmazioni, legislazioni od altro, e che fra questi ci possa essere stato qualche comunista che mimetizzatosi se ne sia servito, credo non faccia meraviglia, data la notoria disinvoltura dei metodi comunisti»¹²³.

Ancora più complicato deve essere stato difendersi per De Piaz¹²⁴, la cui "inquisizione" (per tornare al termine da lui usato) si apre con la lettera di don

¹²¹ Carlo Martani, lettera a Ildefonso Schuster, 10 settembre 1952, in ASDMI, Fondo Schuster, 70661. Lascia piuttosto stupiti quanto scritto su Aristarco che di lì a qualche mese verrà cacciato dalla rivista proprio perché non sufficientemente moderato.

¹²² *Ibidem.*

¹²³ [Omissis], lettera a Ildefonso Schuster, 19 settembre 1952, in ASDMI, Fondo Schuster, 69376.

¹²⁴ Dobbiamo le informazioni sui documenti conservati negli archivi dell'Ordine dei Servi di

Carlo Martani al servita, l'11 agosto 1952¹²⁵; si accende nel momento in cui il Priore Generale dell'Ordine, Alfonso Benetti, pressato dalla Segreteria di Stato Vaticana, richiama De Piaz¹²⁶; si esplicita nel momento in cui Benetti scrive a Giuseppe Ferin, Priore della Provincia Lombardo-Veneta alla quale appartiene De Piaz, suggerendogli: «Quanto al p. De Piaz sarebbe nel suo interesse [...] di fare una letterina di sottomissione alle direttive della Chiesa»¹²⁷; si conclude per l'appunto con la «letterina» inviata da De Piaz a Benetti il 16 novembre¹²⁸.

Più che nelle sue fasi finali, vale a dire per le ripercussioni che può aver avuto sull'attività culturale di De Piaz, l'intera vicenda appare rilevante ai fini del nostro discorso nelle sue fasi iniziali. Spiega come Andreotti seppe sfruttare il clima di crescente tensione generato dalla guerra fredda per difendere le proprie politiche (sebbene, o forse proprio per il fatto che, in quella data, esse si siano già rivelate fallimentari).

Vedremo nel capitolo IV come si articola la battaglia di G.L. Rondi sul fronte della critica cattolica collocata alla sua destra. Nasce in ogni caso dalla martellante azione rondiana, riparandosi da subito sotto l'ombrello delle istituzioni andreottiane, quell'attenzione diffusa che la critica cattolica (tagliate fuori le ali estreme) dimostra di avere nei confronti del cinema di Rossellini nel corso della prima metà degli anni '50. Ma si tratta di un interesse effimero, legato alla contingenza di una militanza sempre più invasiva che reclama figure prestigiose da contrapporre ai modelli del blocco avversario: un interesse tutto sommato circoscritto, che non impedirà all'antirossellinismo di crescere, anzi forse contribuirà ad alimentarlo.

Paradigmatica al riguardo è la scelta del neo-direttore di «Bianco e Nero», il cattolico Giuseppe Sala – proveniente dalle fila della DC, “collocato” da Andreotti alla guida del Centro Sperimentale e della sua rivista in sostituzione di Chiarini¹²⁹ –, di dedicare a Rossellini, nel febbraio del 1952, un numero monografico:

Maria relativi a questa vicenda a una e-mail di Sergio Pachera (archivista dell'APIM) inviata il 6 maggio 2010 e a una lettera del Priore Generale Angel Ruiz Garnica inviata il 13 maggio 2010. Non ci è stato consentito l'accesso diretto ai documenti.

¹²⁵ In ACOSM.

¹²⁶ In ACOSM.

¹²⁷ In APIM.

¹²⁸ In ACOSM.

¹²⁹ «[...] strettamente legato agli ambienti democristiani e a Giulio Andreotti in particolare» (Baldi, 2003: 463), Sala (1952a: 3-4) esordisce sul primo numero del 1952 con un non equivoco editoriale nel quale annuncia la sua intenzione di ricondurre il cinema fuori dal «limbo», verso quella «trascendenza» cui anela la parte più avanzata della cinematografia mondiale, e anche il «neoverismo italiano», pur «senza avere il coraggio di confessarlo». Sui rapporti tra Sala e il partito si veda Andreotti, 1986: 238-239.

Non è senza una particolare ragione che [...] dedichiamo questo numero di "Bianco e Nero" a Roberto Rossellini. [...] In Rossellini si incontra un'istanza metafisica [...]. Questa religiosità [...] è in Manzoni, in Verga, in Pirandello non come un sentimento vago, ma come una posizione di giudizio totale. Lo stesso atteggiamento ritroviamo in Rossellini, e a noi basta per considerare in lui aperto e concluso l'insegnamento del neorealismo cinematografico italiano. (Sala, 1952b: 3-4)¹³⁰

L'editoriale di Sala, dichiarando che non vi è neorealismo al di fuori del neorealismo religioso di Rossellini, avrebbe potuto essere l'auspicato approdo del progetto di Andreotti e di Morlion di affidare il compito di rifondare il neorealismo a colui che ne aveva segnato l'avvio: e invece non riesce, in quella data, a celare quanto di artificioso lo ha ispirato, ora che di quel progetto sono ormai emerse tutte le contraddizioni.

Lo stesso fascicolo pubblica una lunga intervista raccolta da Mario Verdone (1952: 88-89), nella quale Rossellini – che sa quanto in quel momento la sua esistenza come cineasta abbia bisogno di un numero monografico e ne tollera pertanto l'impostazione programmaticamente ideologica – si lascia andare a una serie di dichiarazioni ambigualmente orientate. Dopo essersi a lungo soffermato a parlare di *Francesco giullare di Dio*, riconosce la «religiosità» – insieme alla «coralità», alla «maniera documentaria» e alla «fantasia» – fra le costanti del suo cinema.

Qualche mese dopo, sempre su «Bianco e Nero», Ghelli (1952: 36) – cui Rossellini dovrà, come abbiamo già visto, la propria riabilitazione sulla «Rivista del Cinematografo» – fa precedere alla recensione di *Europa '51* una ridefinizione della questione religiosa nel cinema rosselliniano alla luce di *Stromboli (Terra di Dio)* e di *Francesco giullare di Dio*:

Un sentimento mistico sempre più urgente e tormentoso nella sua insoddisfatta ansia, si fa strada nell'animo di Rossellini tentando di esprimersi compiutamente nei termini di un lirismo assoluto. Se in *Stromboli* il tema è quello di un essere alla ricerca di Dio, in *Francesco* esso investe addirittura il significato evangelico della esistenza dell'uomo esaminata al lume di una francescana concezione.

Secondo l'insegnamento di G.L. Rondi, nei due film dell'Anno Santo viene riconosciuta una svolta tale «da impegnare il dramma dell'uomo nella sua solitudine disperata e nella ansiosa ricerca di Dio» (*ibidem*) e da giustificare una lettura religiosa sia del cinema precedente che di quello successivo.

¹³⁰ Nel suo ultimo anno di direzione di «Bianco e Nero», Sala (1956: 5-6) tirerà le fila del percorso rosselliniano in questi termini: «Roberto Rossellini è un istintivo; le sue premesse sono nel documentarismo [...] ma le sue mete sono ben più alte, anche qui istintivamente condotte alla ricerca di una tonalità spirituale, di un clima religioso».

È del giugno 1954 la seconda intervista rilasciata da Rossellini a una rivista d'orientamento cattolico: dopo «Bianco e Nero» è il turno della «Rivista del Cinematografo» (la terza e la quarta, del mese successivo, saranno concesse ai cattolici francesi). Delle quattro interviste raccolte da riviste cattoliche tra il '52 e il '54 (le uniche occasioni nelle quali Rossellini parrebbe formulare un'ipotesi di fede religiosa) questa seconda è di certo quella cui verrebbe da dare il minor credito¹³¹. In essa Rossellini (in Lonero, 1954: 104) definisce il proprio cinema nientemeno che «un appello all'umanità, perché creda nei suoi valori, e di qui proceda verso Dio».

Nel frattempo si sono messi in moto i cattolici francesi. Come ha sottolineato Patrick Werly (2010: 22), «la première réception française de son [di Rossellini] œuvre a été en grande partie chrétienne» [la prima ricezione francese dell'opera di Rossellini è stata in gran parte cristiana]. Ne furono gli artefici anzitutto Ayfre, Bazin e Henri Agel¹³², e poi, sulla loro scia, François Truffaut, Eric Rohmer e Jacques Rivette¹³³.

¹³¹ Non è raro trovare dichiarazioni rosselliniane stravolte o addirittura contraffatte nella trascrizione o nella traduzione. Si veda ad esempio, in relazione al tema della religiosità, Verdone, 1960: 20, che riportando in traduzione una dichiarazione di Rossellini (tratta da Rohmer; Truffaut, 1954: 117) ne falsifica il significato. Il traduttore non si fa infatti alcuno scrupolo di aggiungere alla dichiarazione originale una frase (*in corsivo*) prelevata da un passaggio della stessa intervista decontestualizzato e risemantizzato: «Sapete come m'è venuta l'idea di *Europa '51*? Giravo il *Giullare* e raccontavo i *Fioretti* a Fabrizi. Mi ascoltava e poi diceva, alludendo al Santo: "era un pazzo". Il segretario gli rispondeva: "un pazzo assoluto". *Ma era nel cristianesimo di Francesco che io trovavo una forza immensa; la libertà assoluta. Mi veniva anche a mente un altro fatto accaduto a Roma durante la guerra*» ecc. ecc.

¹³² Sulla comune prospettiva con cui Ayfre, Bazin e Agel si sono rapportati al cinema di Rossellini cfr. Agel, 2004: 5-12. Cfr. poi almeno Ayfre, 1952a: 6-21; Ayfre, 1952b: 267-283; Ayfre, 1961: 99-116; Bazin, 1948: 275-303; Bazin, 1955b: 147-149; Agel, 1953a: 75-90; Agel, 1953b: 28-32.

¹³³ Che i due gruppi di critici rosselliniani fossero uniti tra l'altro dalla medesima identità religiosa è testimoniato da Agel (1959: 202-203): «Rossellini est-il le plus grand créateur du cinéma contemporain et le premier cinéaste catholique de l'histoire comme l'ont pensé André Bazin, Amédée Ayfre et toute la jeune critique qui n'est soumise ni à des consignes antireligieuses ni à des traditions esthétiques limitées? L'accueil enthousiaste que la plupart des jeunes chrétiens réservent à des films comme *Stromboli*, *Onze Fioretti de François d'Assise* ou *Voyage en Italie*, est pourtant démenti par la tiédeur des catholiques plus rassis. On a même vu certaines autorités de l'Eglise censurer fort sévèrement les *Fioretti et le Miracle* [...]. Mais cette sévérité peut fort bien s'expliquer pour les mêmes raisons que la lenteur mise par le public à assimiler l'œuvre de Claudel ou d'un Bernanos» [Rossellini è il più grande autore cinematografico contemporaneo e il primo cineasta cattolico della storia come pensavano André Bazin, Amédée Ayfre e tutta la giovane critica che non è sottomessa né a consegne antireligiose né a tradizioni estetiche limitate? L'accoglienza entusiasta che la maggior parte dei giovani cristiani riserva a film come *Stromboli* (*Terra di Dio*), *Francesco giullare di Dio* o *Viaggio in Italia*, è tuttavia smentita dalla freddezza dei cattolici più moderati. Si sono perfino viste certe autorità ecclesiastiche censurare molto severamente i *Fioretti* e *Il miracolo* [...]. Ma questa severità si può benissimo spiegare con gli stessi motivi alla base della lentezza con cui il pubblico ha assimilato l'opera di Claudel e di Bernanos].

Qui ci vorremmo concentrare esclusivamente su due interviste raccolte nell'estate del 1954 da Truffaut (in un caso spalleggiato da Rohmer). La prima è pubblicata in due versioni distinte rispettivamente su «Arts» (Truffaut, 1954b: 108-110) e su «Radio-Cinéma-Télévision» (Truffaut, 1954c: 4-5), l'«Hebdomadaire catholique des auditeurs et des spectateurs» [il settimanale cattolico degli ascoltatori e degli spettatori] (per usare i termini con cui la rivista stessa si presenta ai propri lettori) fondato a Parigi nel 1950 e «vendu par abonnement et dans les églises grâce aux “militants de presse”, c'est-à-dire des paroissiens diffusant, tous les dimanches, les différents journaux publiés par les groupes de presse catholiques» [venduto in abbonamento e nelle chiese grazie ai “militanti della stampa”, cioè ai parrocchiani che diffondono, tutte le domeniche, i diversi giornali pubblicati dai gruppi di stampa cattolici] (Béguin, 1995 : 41). In quest'ultima Rossellini definisce il proprio neorealismo «une position morale, laquelle n'est pas autre chose que l'amour le plus profond pour les êtres» [un atteggiamento morale, il quale non è altro che l'amore più profondo per gli esseri] (Rossellini in Truffaut, 1954c: 3). L'intervista è accompagnata da un inequivocabile articolo di evidente orientamento cahierista, nel quale a un certo punto irrompe quello che sta per diventare un luogo comune nella cerchia degli amici francesi di Rossellini e che parrebbe avere qui la sua origine: «Comme Jean Renoir, Rossellini est un instinctif avant d'être un intellectuel. Il sent les choses mieux qu'il ne les comprend, ce qui lui vaut de les exprimer sans démontrer» [Come Jean Renoir, Rossellini è un istintivo prima di essere un intellettuale. Egli sente le cose meglio di quanto non le comprenda, il che lo induce ad esprimerle senza dimostrarle] (Truffaut, 1954d: 4)¹³⁴. L'articolo si sviluppa poi sui tipici binari della militanza cattolica di quegli anni, eccedendo perfino nei toni polemici (si sa che la penna di Truffaut non è mai stata tenera). Due passaggi in particolare sono degni di essere qui ricordati. Nel primo il cinema di Rossellini è presentato come un avvertimento profetico a un mondo che rifiuta Dio: «Il fait des films pour crier casse-cou à une époque qui se laisse hypnotiser par l'athéisme, au monde qui au lendemain de la guerre a perdu tout à la fois et la terre et le ciel» [Egli fa dei film per mettere in guardia un'epoca che si è lasciata ipnotizzare dall'ateismo, un mondo che all'indomani della guerra ha perduto nello stesso tempo sia la terra che il cielo] (*ibidem*). Il secondo parrebbe prelevato da un fascicolo anti-neorealista della «Rivista del Cinematografo» di fine anni '40:

Sous le couvert de je ne sais trop quel “vérisme”, le cinéma italien donne à voir

¹³⁴ Rivette (1955: 180) perfezionerà la formula affermando che «Rossellini non dimostra, mostra».

au monde ses plaies, faisant du “sordide à tout prix” son mot d’ordre, humanisant toutes les bassesses, donnant à sourire (tout en s’apitoyant) des infirmités d’autrui, établissant enfin une fatal confusion entre le néo-réalisme tel qu’il devrait être, tel qu’il est chez Rossellini, et une école exhibitionniste que Jean Schlumberger naguère nomma fort bien: le misérabilisme [Al riparo di non so bene quale “verismo”, il cinema italiano dà a vedere al mondo le sue piaghe, facendo del “sordido ad ogni costo” la sua parola d’ordine, umanizzando tutte le bassezze, facendo ridere (nel contempo impietosendosi) delle infermità altrui, stabilendo infine una fatale confusione tra il neorealismo come dovrebbe essere, come è in Rossellini, e una scuola esibizionista che Jean Schlumberger ha recentemente ben denominato: il miserabilismo]. (*Ibidem*)

È dello stesso mese la prima *Entretien avec Rossellini* apparsa sui «Cahiers du cinéma». Truffaut (ora aiutato da Rohmer) insiste nel ribadire le valenze cristiane dell’opera rosselliniana e così facendo porta in primo piano l’elemento religioso, che Rossellini aveva cercato di ridimensionare nella precedente intervista (quantomeno nella versione pubblicata su «Arts»¹³⁵). Riferendosi al finale di *Stromboli (Terra di Dio)*, Rohmer e Truffaut (1954: 112) dichiarano: «Personalmente [...] noi pensiamo che questa fine, cristiana, dia significato all’opera». Poco dopo i due critici tornano alla carica, sostenendo la tesi secondo cui «l’idea cristiana era meno ravvisabile prima di *Stromboli*» ma non per questo meno presente e lodando il fatto che Rossellini «esprimesse apertamente il suo cattolicesimo» (*ivi*: 114). Rossellini non si nega all’etichetta affibbiatagli dai due intervistatori; anzi arriva, poco dopo, a elogiare apertamente il cristianesimo per la libertà che propugna:

Quando si parla di libertà, la prima cosa che si aggiunge è: “la libertà, sì, ma dentro certi limiti”. No, si rifiuta persino la libertà astratta, perché sarebbe un sogno troppo bello. Per questa ragione trovo nel cristianesimo una forza immensa: secondo me la libertà è assoluta, veramente assoluta. (*Ivi*: 116)¹³⁶

L’obiettivo di Rohmer e Truffaut è così raggiunto: avere conferma dall’autore della correttezza di linee interpretative per le quali si è accusati di un eccesso di inventiva, le stesse che di lì a breve informeranno la lettura fortemente ideologica, nel suo essere squisitamente religiosa, di *Viaggio in Italia* (1954)¹³⁷, film faro del

¹³⁵ «L’ultima moda consiste nel qualificare i miei film come “simbolici”. So bene che il comunista torturato in *Roma città aperta* può evocare il volto di Cristo in croce, che il bambino di *Germania anno zero* muore per salvare il mondo, che l’itinerario di Irene in *Europa ’51* è una via crucis. Ma ho sempre fatto in modo che questo venga “dopo” il film, “in più”, come un secondo e più ricco significato» (Rossellini in Truffaut, 1954b: 109).

¹³⁶ È questo il brano manipolato in Verdone (1960: 20). Cfr. *supra*, n. 131, p. 83.

¹³⁷ Cfr. Rohmer, 1955: 185-189; Rivette, 1955: 170-185. Cfr. anche Rohmer, 1953: 166-169.

gruppo dei «Cahiers du cinéma» capitanato da Rohmer¹³⁸.

Ad agire sono le medesime strategie con cui è condotta l'altra battaglia critica che, parallelamente, impegna il gruppo dei giovani redattori guidati da Rohmer: quella per il cinema di Hitchcock¹³⁹, sul quale, come noto, è calata un'ingombrante griglia spiritualista, tesa a individuare quali temi centrali di una filmografia che può definirsi cattolica soltanto per una lontana matrice culturale (fonte più che altro di complessi e inibizioni sul versante sessuale) la colpa, la confessione e la perdizione (o meglio, il peccato, il "rito" della confessione e la dannazione)¹⁴⁰. Ma se era "preconcetta" la tesi del cattolicesimo di Hitchcock, come vorrebbe la critica anglosassone a partire dalla monografia di Robin Wood (1965), nondimeno lo era quella del cattolicesimo di Rossellini. Naturalmente sia Hitchcock che Rossellini si guardarono bene dal contraddire una critica che aveva oramai preso troppa velocità per fermarsi a riflettere: preferirono entrambi godersi in pace i privilegi forniti dallo status di autore che la rivista riconosceva loro.

Di fatto, per incontrare le prime esplicite dichiarazioni d'ateismo di Rossellini occorre attendere gli anni '70: «[...] l'esperienza religiosa non ce l'ho mai avuta, dico la verità. Non ce l'ho mai avuta: logicamente, sono nato in Italia [...] respirando un'atmosfera cattolica. E quindi io non rifiuto assolutamente questa radice culturale, perché è una delle mie radici culturali. Ma non ho mai creduto, non ho mai avuto fede» (Rossellini in Baldelli, 1972: 253). L'anno successivo, alla domanda di Dacia Maraini «Lei si considera una persona religiosa?», Rossellini risponde: «No. Mia madre era religiosa. Mio padre non tanto. Comunque non sono mai stato legato a nessuna chiesa e a nessuna ortodossia religiosa» (in Maraini, 1973: 115). La dichiarazione è precisa, e non intende lasciare margini di dubbio¹⁴¹. A chi gli ricorda i film del giubileo del '50 e le interpretazioni religiose che di essi vennero date, Rossellini (in Gallagher; Hughes, 1974: 446) ribadisce:

GALLAGHER: Crede in Dio, ora?

ROSSELLINI: No

¹³⁸ Sulle divisioni ideologiche interne alla redazione dei «Cahiers du cinéma» e sulla lettura religiosamente improntata del cinema di Rossellini fornita dal gruppo costituito da Rohmer, Truffaut e Rivette cfr. Subini, 2013.

¹³⁹ Sulla ricezione di Hitchcock presso i «Cahiers du cinéma» cfr. Giori; Subini, 2006: 1-11.

¹⁴⁰ Sono esemplari in tal senso le analisi confluite in Rohmer; Chabrol, 1957 di *I Confess (Lo confesso, 1953)*, *Rear Window (La finestra sul cortile, 1954)* e *The Wrong Man (Il ladro, 1956)*, film dei quali si sostiene che non possono essere compresi se non ricorrendo ai dogmi cristiani.

¹⁴¹ Essa suona come una smentita alla coeva pubblicazione di Ferrara (1973: 21): «Come giustificare l'improvviso abbandono dei temi popolari e la crisi mistica che va da *L'amore a La paura?* [...] Molti dubbi verrebbero a sanarsi se fin dall'inizio si fosse visto Rossellini nella chiave persino più ovvia: quella di un autore profondamente cattolico».

GALLAGHER: Ci credeva nel 1950?

ROSSELLINI: No

GALLAGHER: In nessun tipo di Dio, in nessun tipo di misticismo?

ROSSELLINI: No, affatto.

GALLAGHER: Davvero non ci credeva quando ha girato *Stromboli (Terra di Dio)*?

ROSSELLINI: Osservo della gente che crede in Dio. Dovrei forse imporre il mio pensiero?

HUGHES: Ma un anno fa lei mi disse che nei primi anni cinquanta il suo atteggiamento era essenzialmente religioso.

ROSSELLINI: Ho detto così? No. Forse ho detto che la gente credeva che i miei film fossero religiosi. Credo che tutto ciò sia assolutamente privo di senso.

Rossellini non solo si dichiara ateo, ma dice anche di aver lasciato che nei primi anni '50 si credesse che i suoi film fossero religiosi¹⁴².

Di fronte alle esplicite dichiarazioni di ateismo dell'ultimo Rossellini si trova disarmato anche Fantuzzi (1980: 183-184), ancora oggi il più convinto assertore della liceità di una lettura religiosa del cinema rosselliniano:

Discutere con Rossellini sul problema della fede (per me che [...] ho voluto addentrarmi con lui su questo argomento) voleva dire muoversi nel campo dei sinonimi e delle realtà analogiche: fede – fiducia in Dio – fiducia nell'uomo. Il concetto si faceva sempre più ampio e sfumato, diventava come la linea di un orizzonte lontano, finiva con l'indicare una realtà indistinta, ma pure presente, in un modo particolarmente intenso, alla sua coscienza. [...] Il progetto definitivo di Rossellini (in funzione del quale egli vedeva, negli ultimi anni, tutto quello che aveva fatto prima [...]) non è di per sé un progetto religioso. Mentre la fase precedente del suo itinerario ha, della religione, l'ansia e il tormento, le inquietudini e gli ardori, la fase finale assomiglia piuttosto all'approdo in un

¹⁴² Cfr. anche Rossellini in Sorgi, 1975. Tali dichiarazioni appaiono del tutto coerenti con un episodio ricordato dalla Bergman nella sua autobiografia accaduto proprio in quell'Anno Santo che vide il rilascio di *Stromboli (Terra di Dio)* e di *Francesco giullare di Dio*: «Spero che farai battezzare i tuoi figli perché dovranno crescere in un paese cattolico» mi disse [la madre di Roberto]. Era un consiglio sensato, che accettai di buon grado, anche per compiacerla. Per la verità Roberto non ha mai cercato di influenzarmi in questo senso, ma io non vedevo la ragione di insistere perché diventassero luterani o qualcos'altro, visto che vivevamo nell'Italia cattolica. Non ho mai avuto dei sentimenti religiosi molto forti e lo stesso poteva dirmi di lui. Mi ricordo che, durante l'Anno Santo, mentre cercava di passare con la Ferrari in una viuzza piena di gente, quando gli chiesi cosa stava succedendo rispose: «Staranno facendo un altro di quei loro maledetti santi». La frase mi ha fatto ridere. Nei confronti della religione, aveva un atteggiamento estremamente pratico. Molti dei suoi migliori amici erano preti e frati. Li ammirava ed era molto contento di godere della loro compagnia e di conversare con loro. Non gli veniva mai in mente di ironizzare sulla religione, ma si fidava solo della ragione» (Bergman; Burgess, 1980: 264).



golfo tranquillo; ciò può far ritenere a qualcuno che, essendo scomparso il turbamento, che del rapporto con Dio era uno dei sintomi più rilevanti, sia scomparso, con esso, ciò di cui era sintomo.

A nostro avviso quell'ansia e quel tormento non furono di stampo religioso; e se in alcuni film parrebbe ciò, non è per la presenza di un rapporto conflittuale dell'autore con Dio, bensì, molto più semplicemente, per l'azione di carismatici consulenti religiosi dei quali Rossellini cerca l'appoggio in un momento di grave isolamento e che avrebbero voluto fare di lui "il pioniere del neorealismo cattolico".

