

RAPPRESENTAZIONI - 2

Collana di studi culturali e cultura visuale
diretta da Gian Piero Piretto

Tomaso Subini

LA DOPPIA VITA DI “FRANCESCO GIULLARE DI DIO”
Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini

Si ricorda che il lettore può fare fotocopie, ad esclusivo uso personale e nei limiti del 15% del volume, dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633 (diritto d'autore).

Altre riproduzioni per finalità diverse potranno essere eseguite solo dopo richiesta ed esplicita autorizzazione rilasciata da AIDRO, corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail segreteria@aidro.it (www.aidro.org).

In copertina Félix Morlion e Giulio Andreotti inaugurano l'anno accademico 1948-1949 dell'Università Internazionale di Studi Sociali Pro Deo.

Per le immagini pubblicate in questo volume l'editore è a disposizione degli aventi diritto.

Revisione redazionale: Ugo Tramontano

copyright © 2011 LIBRACCIO®
e-mail info@libraccio.it
www.libraccio.it

ISBN 978 88 488 1245-0

Spero non mi si accusi con ciò di aver detto male di Garibaldi, condannando il cosiddetto “neorealismo”, al quale spetta invece il grandissimo merito di aver espresso una parola nuova alla platea di tutto il mondo. Voglio, al contrario, isolare il sano, artistico ed intelligente realismo dalla ipocrita e disinvolta usurpazione che di esso han tentato di fare i piccoli politicanti della cinematografia. (Andreotti, 1952b: 3)

Una sera mi sono trovato al Quirinale per una cerimonia, con Gromyko e Saragat e lì incontro Andreotti che mi fa: “Buonasera, Zavattini, come va?” E io ne ho approfittato per rispondergli: “Buonasera, onorevole. Lei si era riproposto di sgarrettare il cinema italiano e c’è riuscito”. Ho allungato la mano a salutare gli altri e me ne sono andato via lungo tutti quei corridoi. [...] Bisognerebbe raccontare fino a che punto la burocrazia era riuscita a influenzare uomini creduti al di sopra di ogni sospetto. Ci sono stati momenti di compromessi, momenti di viltà, momenti di coraggio, momenti che pareva ci si intendesse sull’onda del successo che aveva portato poco a poco una parte del governo a non porsi antitetivamente al neorealismo ma a barcamenarsi con noi anche fingendo. Su questo non è mai stata fatta abbastanza luce. (Cesare Zavattini in Faldini; Fofi [a cura di], 1979: 265)

INTRODUZIONE

Alla XI Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, Roberto Rossellini partecipa con ben due film religiosi (almeno nel titolo), il cui scopo manifesto è rifondare su nuove basi culturali un movimento, il neorealismo, tanto celebrato all'estero quanto avversato, per le sue tendenze sinistrorse, in Italia: lo stesso giorno vengono proiettati, in concorso, *Francesco giullare di Dio* (1950) e, fuori concorso, *Stromboli (Terra di Dio)* (1949). Entrambi i film sono realizzati con la collaborazione del padre domenicano Félix Morlion e con gli appoggi istituzionali forniti dal Sottosegretario democristiano Giulio Andreotti.

Il tacito patto intorno al quale ruota il cinema di Rossellini di quegli anni prevede che il regista giri film ispirati da coloro che li avrebbero poi giudicati e premiati a Venezia. Ma qualcosa va storto anzitutto in seno alla giuria della Mostra, la cui composizione alla fine risulta molto diversa da quella programmata, per colpa anche di un'impuntatura di Pio XII che nega a Morlion il permesso di esporsi in ambienti così equivoci. Il Leone di San Marco che nel progetto avrebbe dovuto dare visibilità al nuovo corso del cinema rosselliniano probabilmente non avrebbe potuto far altro che ritardarne di qualche anno la morte, cui era comunque destinato per le tante sue contraddizioni interne. Ciò che si sarebbe salvato è quanto effettivamente ha dato prova di resistere nei decenni, al di là delle alleanze politiche, delle finzioni ideologiche e degli scandali mediatici: un'eredità che, a partire dagli anni '60, si è rivelata inaspettatamente viva.

Come ha sottolineato Gianni Rondolino (1989: VII) nella *Prefazione* alla ristampa del 2006 della sua «biografia critica» dedicata al regista di *Roma città aperta* (1945), «la figura e l'opera di Roberto Rossellini sono tuttora al centro

degli interessi degli studiosi» e si può senz'altro dire che negli ultimi vent'anni le conoscenze su tale argomento si siano notevolmente arricchite. L'elenco fatto da Rondolino dei libri e degli articoli più significativi che dal 1989 hanno contribuito ad approfondire aspetti che risultavano ancora poco studiati o a revisionare idee che si sono rivelate poco fondate, anche aggiornato con quanto è accaduto dal 2006 ad oggi, mostra tuttavia un cono d'ombra in relazione a *Francesco giullare di Dio*, che pure è concordemente considerato non meno importante di *Paisà* (1946) o dei film interpretati dalla Bergman, fatti oggetto negli ultimi anni di approfondite indagini critiche. Su *Francesco giullare di Dio* è stata invece costruita una letteratura approssimativa, quando non del tutto infondata, che nel migliore dei casi si è limitata a trasmettere in un'ottica divulgativa chiavi interpretative risalenti agli anni '50. Scopo di questo volume è anzitutto colmare quel vuoto.

Il lettore non si aspetti tuttavia un'analisi del film tradizionalmente condotta. Nell'ambito delle discipline cinematografiche è emersa da diversi anni la necessità di ridefinire metodologicamente il concetto di testo ereditato dalla tradizione semiotica. Un autorevole workshop appositamente dedicato a questo scopo si svolge a Torino con cadenza annuale dal 2003. Il suo obiettivo è fare i conti con la «stagione ormai storica dell'analisi del film», collocabile grosso modo tra gli anni '60 e gli anni '70 e caratterizzata dall'«incontro ineliminabile con il testo», ora rievocato e riattivato ma «per scoprirne la sostanziale problematicità e per oltrepassarne i confini» (Carluccio; Villa, 2005: 5). Nelle più recenti edizioni del convegno torinese si è cominciato a parlare di «post-testualità», invitando l'analisi del film ad andare «oltre il testo» (Casetti, 2005b: 9-18). È quanto ci prefiggiamo di fare con questa ricerca programmaticamente aperta al contesto – inteso non esclusivamente in termini storico-sociali, bensì anche come luogo di relazioni culturali – di cui il testo è divenuto espressione e sul quale lo stesso testo a sua volta ha agito.

Del resto, il metodo tradizionale di analisi del film, di matrice prevalentemente formale, ci pare insufficiente non solo in un'ottica post-testuale e culturale; nel nostro caso lo è tanto più per il fatto che l'oggetto principale di questo libro è uno dei film «orali» di Rossellini¹. Sulla scorta di un'osservazione di Pier Vincenzo Mengaldo (in Afribo, 2004: 124),osterremo infatti l'inadeguatezza della critica

¹ Un quadro aggiornato sulla critica post-testuale è in Fiorentino (a cura di), 2011. Sul «cultural turn» che ha interessato la ricerca storica negli ultimi decenni cfr. Burke, 2004 e Cometa, 2010. Un quadro sull'influenza che gli studi culturali hanno esercitato nell'ambito delle discipline cinematografiche è in Pravadelli, 2000: 83-93 e in Uricchio, 2001: 541-560. Un approccio culturale al cinema italiano è messo in gioco in Mosconi, 2006. Sul ruolo degli studi culturali quale fecondo connettore interdisciplinare per lo studio del film religioso cfr. Wright, 2009: 101-112.

² Aprà (2006: 22) propone di distinguere all'interno della filmografia rosselliniana «tra film «orali» e film «scritti» invitando a riconoscere nei primi (tra i quali viene annoverato anche

stilistica – la quale «fa presa su testi che lavorano fortemente sul linguaggio, e invece ha vita molto difficile se non impossibile» con quella letteratura (e quel cinema) «che tende a ridurre il più possibile il suo statuto formale» – per un film dallo “stile debole” quale è, a nostro avviso, *Francesco giullare di Dio*. Discuteremo questa tesi nel corso dell’intero volume, ma in particolare nel capitolo II.

Un imprescindibile elemento del contesto circostante con cui occorrerà anzitutto mettere in relazione il nostro testo è rappresentato dalle identità culturali dei fruitori che di volta in volta sono entrati in contatto con esso. Come insegnano gli studi sulla ricezione³, il processo di identificazione, lungi dall’essere iscritto nel mezzo cinematografico o nel testo filmico, dipende largamente dall’identità dello spettatore. Di fianco all’interpretazione dominante sollecitata dal testo possono pertanto darsi tante letture resistenti (o meglio alternative⁴) quante sono le identità con cui il testo entra in relazione. Il concetto di lettura alternativa implica che i prodotti culturali di massa possano essere “usati” e interpretati in modo diverso da come siano stati concepiti (De Certeau, 1980). Sappiamo inoltre che l’identità, individuale o di gruppo, da cui dipende l’utilizzo del testo da parte dello spettatore si costruisce intorno a una serie di parametri culturali tra i quali figura con un ruolo potenzialmente non secondario anche la religione. E se vi sono film la cui fruizione è fortemente condizionata dall’identità etnica o di gender dei pubblici che di volta in volta incontrano, ve ne sono altri che intrecciano la loro relazione con lo spettatore implicandone l’identità religiosa: il quinto episodio di *Paisà, Il miracolo* (episodio di *Amore*, 1948) e soprattutto *Stromboli (Terra di Dio)* e *Francesco giullare di Dio* sono di quest’ultimo tipo.

Qual è la lettura dominante auspicata dal cinema religioso di Rossellini? E quali sono le possibili letture alternative? E inoltre, chi è il responsabile dell’iscrizione all’interno del testo degli elementi che sollecitano l’una o le altre? Rossellini o i suoi molti consiglieri? Sono tutte domande a cui cercheremo di dare una risposta, nella convinzione che la particolarità del caso rosselliniano sia questa: capita che Rossellini stesso, in quanto interprete dei propri film, abbia prodotto, a distanza di anni, una lettura alternativa di testi che di fatto continuano ad auspicare una lettura dominante. Accade così che colui al quale una visione auto-

Francesco giullare di Dio) «una certa ruvidezza di scrittura, un residuo documentaristico, la sensazione di “non finito”, di improvvisato», laddove «gli altri sembrano invece concepiti come opere tendenzialmente “perfette”, senza sbavature». Tale distinzione era stata avanzata già in Aprà, 1987: IX-XIII.

³ Per un quadro di insieme e un orientamento bibliografico cfr. Fanchi, 2005. Cfr. anche il capitolo sul lettore di Compagnon, 1998.

⁴ Poiché non è detto che tutte le letture alternative siano resistenti, come rilevato in Staiger, 2005: 75-87.

riale del cinema riconosce la paternità del testo dichiara di non rispecchiarsi in ciò che quel testo parrebbe affermare. *Stromboli (Terra di Dio)* è da questo punto di vista un caso emblematico che ha fatto e continua a fare molto discutere⁵, del quale daremo conto nel capitolo IV, prima di concentrare l'analisi esclusivamente su *Francesco giullare di Dio*.

La nostra ipotesi è che in *Francesco giullare di Dio* (ma un medesimo discorso potrebbe essere fatto anche per *Stromboli [Terra di Dio]*), Rossellini abbia accolto in una posizione primaria gli elementi che auspicano la lettura dominante (quella promossa da Andreotti, attraverso il concreto lavoro di due suoi sodali collaboratori, Morlion e Gian Luigi Rondi, cui saranno dedicate molte delle pagine che seguono) perché impossibilitato a fare diversamente, ma si sia riservato dei luoghi marginali all'interno del testo per disseminare, con circospezione, alcuni elementi che consentono *anche* letture alternative, le quali con il tempo sono andate conquistandosi sempre più spazio (uno spazio storicamente attestabile dagli studi sulla ricezione del testo) nella competizione con la lettura dominante. Se così fosse, ci troveremmo di fronte al paradosso di un regista che si rapporta ai propri film facendosi promotore di una lettura altra dalla dominante, eventualità non rara nel contesto vincolante del cinema hollywoodiano, ma anomala in quello tradizionalmente considerato più libero del cinema d'autore europeo.

Per verificare tale ipotesi sarà necessario studiare a fianco della ricezione del film la cosiddetta *intentio auctoris*, in un'accezione ampia del concetto di autore (non circoscritta cioè al solo Rossellini). E poiché in un film dedicato alla figura di Francesco d'Assisi la costruzione del testo, come l'incontro tra testo e spettatore, implica l'identità religiosa dei soggetti coinvolti, occorrerà interrogarsi non solo sull'identità religiosa dello spettatore che di volta in volta entra in relazione con il testo, ma anche su quella di coloro che hanno contribuito alla sua elaborazione: Rossellini, naturalmente, ma anche Andreotti, Morlion e G.L. Rondi.

⁵ Tra gli altri affronta questo problema Werly, 2010. Il volume manca tuttavia il proposito, dichiarato nell'introduzione, di «adopter un point de vue historique, qui a parfois manqué, et de façon dommageable, dans les études sur Rossellini ou plus généralement dans les études cinématographiques consacrées à la question religieuse» [adottare un punto di vista storico, che è spesso mancato, e in modo dannoso, negli studi su Rossellini o più in generale negli studi cinematografici consacrati alla questione religiosa] (*ivi*: 10). Non solo il desiderio di storicizzare ha infatti la pretesa di procedere tenendo in nessun conto la documentazione d'archivio, si ignora persino la letteratura esistente che su tale argomento negli ultimi anni ha fornito contributi imprescindibili come Dagrada, 2005, citato da Werly in una nota ma di fatto ignorato nel corso della trattazione, e Dagrada; Subini, 2006, che avrebbe risolto, proprio sul piano storico, molte delle questioni sollevate dall'autore. Pur non condividendone la tesi di fondo, e i metodi d'indagine, riteniamo tuttavia che il testo di Werly presenti alcune interessanti notazioni relative alla storia della ricezione critica di Rossellini in Francia che ne fanno un utile contributo.

La natura dei rapporti che, tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50, legano Rossellini ad Andreotti e a Morlion, spesso per il tramite di G.L. Rondi, è indagata nel capitolo I. Non ci nascondiamo che al riguardo rimangono aperte molte questioni per il fatto che una parte della relativa documentazione risulta ad oggi ancora inaccessibile. Lo stesso Andreotti, che nel 2007 ha messo a disposizione degli studiosi presso l'Istituto Luigi Sturzo di Roma il suo prezioso archivio, ha reso indisponibile il fascicolo 191 intitolato *Pro Deo Università Internazionale degli Studi Sociali*, a catalogo ma fisicamente non presente, che potrebbe far luce su alcuni aspetti ancora poco chiari e per spiegare i quali si è dovuto procedere per via congetturale, secondo il modello di indagine discusso da un noto studio di Carlo Ginzburg (1979: 57-106), nella convinzione che è impossibile intendere il cinema religioso di Rossellini collocandolo, come sovente viene fatto, fuori dalla storia⁶.

Al centro dei nostri interessi c'è, tra l'altro, la questione dell'interculturalità e, in sostanza, dei diversi rapporti intrecciati dai soggetti protagonisti (principali o meno) di questo libro con la controversa figura di Francesco d'Assisi: Rossellini, l'Ordine dei Frati Minori, la critica cattolica che ha sostenuto il film e quella che lo ha avversato, la critica laica, gli spettatori che hanno disertato le sale, quelli che nei decenni successivi hanno riscoperto quasi casualmente la forza di un testo così umile e semplice, i grandi autori della postmodernità che in questo film si sono riconosciuti molti anni dopo. Il problema della polisemia (o, per tornare ai termini utilizzati poco sopra, della lettura dominante/alternativa) «diventa centrale quando alla trasmissione endogena [...] se ne sostituisce una esogena, tra culture diverse, per cui la stessa icona, rappresentazione, testo, può significare cose molto distanti tra di loro e si arricchisce proprio grazie al processo di ibridazione semantica» (Cometa, 2010: 89-90). Poiché la trasmissione esogena con cui i film rosselliniani qui indagati devono soprattutto fare i conti è quella tra una cultura religiosa e un'altra, nell'indagine dei processi interpretativi si è deciso di focalizzare l'attenzione sui diversi ambienti cattolici (italiani e francesi in particolare) con cui il testo è entrato in contatto.

⁶ Già Nowell-Smith (1990: 72) lamentava l'«antistoricità» con cui il cinema rosselliniano degli anni '50 è stato interpretato, a partire dalla lettura fornita dai «Cahiers du cinéma» alla quale era ascrivibile questo grosso limite: «Non rendeva conto storicamente della svolta di Rossellini [...]. Mentre per i critici “non-rosselliniani” (che erano la maggioranza), la svolta (o le svolte) di Rossellini significava (o significavano) incoerenza, per quelli “rosselliniani” il problema della coerenza non si poneva o era risolto a priori. Per loro Rossellini era sempre Rossellini, anche se faceva cose diverse da un film all'altro. Non si può, però, restare soddisfatti di una concezione puramente “autorale” che vede nell'opera dell'artista-individuo un principio assoluto di coerenza. C'è troppo da spiegare, sia nella pratica dell'individuo (che non è mai soltanto artista), sia nelle circostanze esterne all'opera».

La polisemia intrinseca nei processi di intercultura trova nel caso di alcuni film di Rossellini un terreno particolarmente fertile per via di quella che, come già anticipato, Adriano Aprà definisce la loro natura "orale". Gli studi sul cinema delle origini hanno messo in luce come il "Modo di Rappresentazione Istituzionale" (per usare la terminologia proposta da Noël Burch [1990]) o il "Sistema dell'Integrazione Narrativa" (per usare la terminologia proposta da André Gaudreault e Tom Gunning [1989]) abbiano condotto la sala cinematografica, un tempo indisciplinata, al silenzio: il rafforzamento dei dispositivi narrativi del film e l'elaborazione di strutture testuali più cogenti hanno di fatto convogliato la fruizione lungo percorsi interpretativi stabiliti⁷. Al contrario, la decostruzione dei nessi narrativi e l'allentamento dei gangli testuali operati dal cinema di Rossellini più sfacciatamente "orale" riconsegnano il film a un'esperienza di consumo aperta, svincolata da un progetto comunicativo costringente, al punto che di *Francesco giullare di Dio* è possibile rilevare non solo una lettura laica contrapposta a una lettura religiosa, ma perfino un ventaglio di letture religiose le più disparate corrispondenti al ventaglio di identità religiose esistenti all'interno della medesima cultura ecclesiale.

Se di norma «quella della visione non è una situazione paradigmatica e permanente (determinata dal dispositivo, modellata sulle sue caratteristiche e sulle sue esigenze), ma una situazione cangiante, che definisce e delimita lo spazio di manovra dello spettatore» (Fanchi, 2005: 17), occorre evidenziare come le deboli strutture testuali dei film "orali" di Rossellini lascino allo spettatore un margine di azione assolutamente anomalo per gli standard del tempo, la cui rilevanza è stata sottolineata per la prima volta da Amédée Ayfre e da André Bazin. Quello di *Francesco giullare di Dio* non è il tipico spettatore delineato dai Reception Studies capace «di cooperare realmente al farsi del senso del film» (*ivi*: 20): è questo e molto di più, perché la sua cooperazione è prevista a un grado decisamente maggiore rispetto a quanto solitamente accade nel contesto *mainstream* del cinema di finzione. È così che, a contatto con alcuni tipi di pubblico, la lettura dominante si polverizza in una lettura alternativa, facendo franare sostanzialmente l'intento propagandistico con cui il testo è stato progettato.

Ma questo non è un libro solo su Rossellini. Esso vuole anche fornire un contributo alla controversa questione dei rapporti tra la chiesa cattolica e il cinema neorealista e, in senso ancora più ampio, tra la chiesa cattolica e il cinema *tout*

⁷ Cfr. in particolare Gunning, 1986: 63-70 e Hansen, 1991. Staiger (2001: 21) ha criticato gli eccessi deterministici di tale lettura, ma non l'assunto di fondo che, facendo salve le eccezioni e i ritardi storici, individua una rilevante cesura tra le dinamiche di fruizione del cinema delle origini e quelle del cosiddetto cinema istituzionale (in particolare dopo l'avvento del sonoro).

court. Se su questo tema non sono mancati contributi significativi⁸, è pur vero che c'è ancora molto da fare, soprattutto sul versante dello scavo d'archivio. Sono passati trent'anni da quando Gian Piero Brunetta (1981: 29), anticipando a un convegno le linee principali della sua ricerca (in procinto di essere pubblicata nel secondo volume della *Storia del cinema italiano*) sui rapporti tra i cattolici e il cinema nel dopoguerra⁹, sottolineava l'importanza di «una serie di fonti quasi inaccessibili agli storici dell'area laica e della sinistra» intorno alle quali a suo dire avrebbero potuto lavorare soltanto gli stessi cattolici. In realtà si sarebbe dovuto aspettare almeno un quindicennio perché quella sfida venisse raccolta e alcuni di quei documenti trovassero pubblicazione in uno studio organico su *Chiesa e cinema nella diocesi di Milano*¹⁰; e un altro decennio ancora perché la stessa prospettiva potesse allargarsi all'Italia intera coinvolgendo un nutrito gruppo di ricerca¹¹. Se abbiamo potuto fondare il presente volume su una solida base documentaria di provenienza prevalentemente ecclesiastica è perché nel frattempo è caduta la rigida distinzione tra storici “dell'area laica” e storici “cattolici”, perfino per i responsabili di quegli stessi archivi che trent'anni fa parevano così inaccessibili.

Per finire, questo è anche un libro sulla fascinazione che la letteratura francescana e il mito di Francesco hanno esercitato sulla cultura artistica di un gruppo di persone impegnate, sullo sfondo delle battaglie culturali che attraversano l'Italia tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50, nella lavorazione di un film religioso¹². Negli ultimi cinquant'anni le ricerche sulla figura di Francesco hanno radicalmente modificato l'immagine dell'assise che circolava all'epoca in cui uscì *Francesco giullare di Dio*¹³. Nonostante ciò il film pare aver retto all'urto. Anzi: si ha quasi l'impressione che tenga meglio oggi di allora. Nessuno tra i tanti critici che negli anni '50 lamentarono la disinvoltura con cui il film ricostruiva la vicenda storica di Francesco avrebbe potuto immaginare che Rossellini potesse raccogliere molti anni dopo gli apprezzamenti di grandi medievisti come Jacques Le Goff (in Valli, 1999) o come, più recentemente, André Vauchez (2009: XIV, 62). Questo è accaduto per due ragioni. Da un lato il progresso delle conoscenze su

⁸ A partire dal pionieristico Arosio; Cereda; Iseppi, 1974.

⁹ Sullo stesso argomento cfr. anche Brunetta, 1978: 425-434 e Brunetta, 1979: 305-321, oltre a Brunetta, 1993, dove tutti gli studi citati infine confluiscono.

¹⁰ Viganò, 1997.

¹¹ Eugeni; Viganò (a cura di), 2006.

¹² Sulla presenza di Francesco nella cultura artistica del Novecento, soprattutto letteraria ma non solo, cfr. Pasquazi (a cura di), 1983; per quanto riguarda specificatamente il cinema cfr. Meccoli (a cura di), 1982.

¹³ Cfr. almeno Miccoli, 1991; Merlo, 1993; Manselli, 2002; Rusconi, 2002; Merlo, 2003; Vauchez, 2009; Miccoli, 2010.

Francesco ha rivelato aspetti che il film di Rossellini aveva saputo in qualche modo intravedere già nel 1950 molto meglio di tante altre opere di finzione (apprezzate dai loro contemporanei). Dall'altro il radicale mutamento dei parametri con cui vengono fruite e giudicate le opere d'arte ha consentito al film di iniziare una nuova e più felice vita, cui allude il titolo scelto per questo libro.

Ma la doppia vita di *Francesco giullare di Dio* si sviluppa anche su un piano squisitamente religioso. Rifiutato alla sua uscita dagli uomini di chiesa perché non rispondente alle sensibilità religiose dominanti, il film è divenuto con il tempo un imprescindibile modello per più di un critico operante in ambito ecclesiastico¹⁴. Il motivo è presto spiegato. Rossellini e i suoi collaboratori sono riusciti a cogliere un aspetto della vita religiosa che allora suonava poco accetto. Su di esso aveva riflettuto, qualche anno prima del film rosselliniano, Ernesto Buonaiuti (1943: 326) studiando la figura di Gioacchino da Fiore: «C'era qualche cosa di infantile e di ingenuo nel sogno vaneggiato dal profeta calabro. Ma la fede non è per definizione esplosione di ingenuità e candore?».

¹⁴ Nel 1995 il film è stato inserito dal Pontificio Consiglio delle Comunicazioni Sociali in un documento intitolato *Some Important Films* e noto come *The Vatican Film List*, nel quale viene proposta una selezione di 45 pellicole suddivise in tre sezioni: Religion, Values e Art. Rossellini compare con *Roma città aperta* nella sezione Values e con *Francesco giullare di Dio* nella sezione Religion. La lista completa è disponibile all'indirizzo <http://www.decentfilms.com/>. Cfr. inoltre il perentorio giudizio di Virgilio Fantuzzi (2000: 24), critico cinematografico de «La Civiltà Cattolica»: «Il migliore in assoluto tra i film di argomento religioso realizzati finora è *Francesco giullare di Dio* di Rossellini».

AVVERTENZA

I capitoli V, VI e VII (comprese alcune pagine dei capitoli precedenti) sono stati parzialmente letti in occasione di convegni di studio e parzialmente pubblicati: cfr. *Félix Morlion e Roberto Rossellini* (in collaborazione con Elena Dagrada), in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. 2, EdS, Roma 2006, pp. 257-286; *Verso "Francesco giullare di Dio"*. Fabbri, *Rossellini e le tracce della scrittura*, «Ciemme», n. 154, dicembre 2006, pp. 15-29; *Il medioevo di "Francesco giullare di Dio"*, in Aa.Vv., *Un medioevo per il cinema*, «Doctor Virtualis», quaderno n. 6, gennaio 2007, pp. 23-50 (disponibile on-line sul portale delle riviste *open access* della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano); *Rossellini secondo i «Cahiers du cinéma»: genio del cristianesimo?*, letto in occasione del convegno *Rossellini e la Francia* organizzato nel 2006 dall'Università degli Studi di Milano e dal Centro Culturale Francese di Milano (di prossima pubblicazione); *La critica e "Francesco giullare di Dio"*, letto in occasione del convegno *La critica cinematografica italiana e Rossellini: malintesi, incomprensioni, equivoci* organizzato nel 2006 dalla Facoltà di Lettere e Filosofia di Arezzo dell'Università degli Studi di Siena, ora in Andrea Martini (a cura di), *L'antirossellinismo*, kaplan, Torino 2010, pp. 55-72; *"Francesco giullare di Dio": l'utopia dell'integrazione*, letto in occasione del convegno *Rossellini oggi in Italia. Lo stato della riflessione* organizzato nel 2006 dal Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Roberto Rossellini. Tali materiali ricompaiono in questo volume in una veste interpretativa nuova.

Il capitolo III è stato presentato al convegno *Performance e performatività* organizzato nel 2010 dall'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura e dall'Università di Messina.

I testi stranieri sono citati nella loro lingua (con una nostra traduzione) solo qualora non esista una corrispettiva edizione italiana (e nei pochi casi in cui la corrente traduzione italiana non ci è parsa soddisfacente). Il cognome Rondi è sempre preceduto o dal nome o dall'iniziale del nome, per distinguere Gian Luigi da Brunello. Quando la trascrizione dei nomi propri inclusi nei documenti citati ci è parsa inutile ai fini del discorso si è evitata segnalando la mancanza con "[omissis]". Si sono uniformati, all'interno delle citazioni, i titoli dei film rosselliniani, evitando di intervenire solo nei casi in cui l'utilizzo di una lezione piuttosto che di un'altra è parso significativo. Per venire incontro alle esigenze del lettore, si è proceduto anche a correggere refusi e sviste ortografiche, conservando e segnalando solo le più consistenti storture sintattiche e grammaticali. I testi citati sono indicati con la data della loro prima edizione e la pagina dell'edizione consultata (l'ultima elencata nei riferimenti bibliografici).

Un sentito ringraziamento va a Lorenzo Cuccu e a Elena Dagrada, per avere seguito le prime formulazioni di questa ricerca, confluite nella tesi con cui mi sono addottorato nel 2006 presso l'Università di Pisa. Quello che pareva essere l'approdo alla meta era però solo la prima tappa di un cammino che mi avrebbe impegnato a fasi alterne per altri cinque anni, nel corso dei quali il lavoro ha contratto debiti di riconoscenza con molte persone che spero qui di ricordare tutte nel ringraziarle: Giselda Adornato, Giulio Andreotti, Alice Angelotti, Adriano Aprà, Marina Benedetti, Guido Bertagna, Marco Bertoncini, Chiara Blau, Bruno Bosatra, Andrea Brunelli, Elena Cazzaro, Angela Cerinotti, Bruno Ciapponi Landi, Luciano Cinelli, Wilmer Rojas Crespo, Luca Daino, Davide Daolmi, Raffaele De Berti, Martino Del Mastro, Marco Del Monte, Luciana Devoti, Odir Dias, Anna Maria Di Stefano, Virgilio Fantuzzi, Antonio Forte, Massimo Fusillo, Mauro Giori, Massimo Gioseffi, Raffaella Gobbo, Fiorella Mariani, Luc Mathieu, Alessandro Mele, Pedro Gil Muñoz, Sergio Pachera, Sarah Pesenti Campagnoni, Andrea Pinotti, Michele Pisacane, Pier Luigi Raffaelli, Gian Domenico Ricaldone, Gianni Rondolino, Edward Ruane, Emilio Sala, Remigio Stanzione, Ugo Tramontano, Marco Vanelli, Luca Venzi, Dario Edoardo Viganò, Davide Zordan. A Gian Piero Piretto va infine la mia gratitudine per aver accolto questa ricerca nella sua collana di studi.

ABBREVIAZIONI

AC	Azione Cattolica
ACEC	Associazione Cattolica Esercenti Cinema
CCC	Centro Cattolico Cinematografico
CIP	Centres d'Information et de Publication
DC	Democrazia Cristiana
OCIC	Office Catholique International du Cinéma
OFM	Ordo Fratrum Minorum
OP	Ordo Praedicatorum
PCI	Partito Comunista Italiano

FONTI ARCHIVISTICHE

ACOSM	Archivio Corrente dell'Ordine dei Servi di Maria, presso il Convento San Marcello, Roma.
ACS	Archivio Centrale dello Stato, Roma.
AGA	Archivio Giulio Andreotti presso l'Archivio Storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Roma.
AGG	Archivio Giovannino Guareschi, Roncole Verdi (PR).
AGOFM	Archivio Generale della Curia Generalizia OFM, Roma.
AGOP	Archivio Generale della Curia Generalizia OP, presso il Convento Santa Sabina, Roma.
APIM	Archivio della Provincia Veneta dell'Ordine dei Servi di Maria, presso l'Istituto Missioni, Vicenza.
APSMSM	Archivio della Provincia Romana di S. Caterina da Siena OP, presso la Basilica di Santa Maria Sopra Minerva, Roma.
APST	Archivio della Provincia Salernitano-Lucana OFM, presso il Convento della Santissima Trinità, Baronissi (SA).
ASAC	Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Fondazione La Biennale di Venezia, Marghera (VE).
ASDMI	Archivio Storico Diocesano, Milano.
ASMA	Archivio del Convento di Santa Maria degli Angeli OFM, Nocera Superiore (SA).
DGC	Fondo documentario prodotto dall'Ufficio Cinema della Presidenza del Consiglio tuttora conservato, in quanto ancora utile per pratiche correnti, presso la Direzione Generale per il Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma.
MBA	Museo Biblioteca dell'Attore, Genova.

FONTI FRANCESCANI

FF *Fonti francescane. Nuova edizione*, a cura di Ernesto Caroli, Editrici Francescane, Padova, 2004.

SCRITTI DI FRANCESCO

Am *Ammonizioni*, in FF.
 Plet *Della vera e perfetta letizia*, in FF.
 Rnb *Regola non bollata*, in FF.
 Test *Testamento*, in FF.

BIO-AGIOGRAFIE E CRONACHE

1Cel *Vita del beato Francesco (Vita prima)* di Tommaso da Celano, in FF.
 2Cel *Memoriale nel desiderio dell'anima (Vita seconda)* di Tommaso da Celano, in FF.
 3Comp *Leggenda dei tre Compagni*, in FF.
 CAss *Compilazione di Assisi*, in FF.
 Fior *I fioretti di san Francesco*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 1998.
 Spec *Specchio di perfezione*, in FF.
 LegsC *Leggenda di santa Chiara vergine*, in FF.
 Eccleston *L'avvento dei frati minori in Inghilterra*, in FF.

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 trespacciare 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 sloggiamento. 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 il giovane Sottosegretario 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 irriguardoso. 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 chiari. Il 3 marzo 1953 Andreotti annota sul suo diario: «Rossellini insiste per riavere la

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.

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 corteggiando²². 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 Zampa²³. 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 isolarlo²⁴. Nel momento in cui, a un decennio dalla fine della guerra, il problema dei cattolici non sarà più quello di conquistare

²² E che a loro volta corteggiavano il regista: cfr. Lizzani, 2006: 31-43.

²³ 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».

²⁴ 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, 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».

posizioni, bensì di difenderle, i metodi di Morlion risulteranno eccessivamente spregiudicati²⁵. 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 Ufficio 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 Fabbretti²⁶).

G.L. Rondi conosce Rossellini nell'ottobre del 1948 a Parigi. Da qualche anno ha abbandonato la prospettiva della Sinistra Cristiana²⁷ 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 incontro²⁸. 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 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 apertura²⁹ prima che Pio XII

²⁵ 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.

²⁶ Sui legami di collaborazione oltre che di amicizia intercorsi tra i due cfr. Saresella, 2008 e Bolla; Pulina; Valle, 2002.

²⁷ 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.

²⁸ 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. 36, p. 142.

²⁹ Ne parla lo stesso Andreotti (2005b: 157) nel suo diario il 30 novembre 1948: «Vecchi

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 1948³⁰, tra i docenti della Specializzazione Cinematografica³¹ 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 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 (*cinforum*) che segue alla proiezione d'un film [...]. Il secondo scopo,

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".

³⁰ 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.

³¹ 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 (*Eстетica 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.

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 [...].³²

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»³³. 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 impreviste 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.³⁴

Nel medesimo memorandum Morlion indica come nuovo Direttore dell'Istituto, ruolo fino a quel momento da lui ricoperto, proprio G.L. Rondi³⁵, 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 CCC³⁶.

³² *Ivi*: 44-45.

³³ *Ivi*: 59.

³⁴ 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.

³⁵ 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.

³⁶ Cfr. *supra*, n. 24, p. 28. In s.n., 1953: s.p., si dà conto del *Primo convegno nazionale del*

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)³⁷, 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 principale³⁸, 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 addice 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

Cineforum Italiano dal quale ha origine l'Associazione Italiana dei Circoli Cineforum di cui G.L. Rondi è nominato Presidente.

³⁷ La cui importanza è già segnalata in Argentieri, 2003: 430-432.

³⁸ Ermete Zacconi, con tutta probabilità il motivo che convince 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.

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 innocuo³⁹.

L'impressione tuttavia è che Andreotti non si sia recato al cinema per poterne scrivere su «Azione Fucina», ma che al contrario ne abbia scritto per 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

³⁹ 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 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.

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 Spettacolo, si reca da 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 estraneità alla materia: «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)⁴⁰. 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)⁴¹. 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»⁴².

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 Pirro⁴³. Prese le redini dell'Ufficio Centrale per la Cinematografia – cui la "legge Cappa" del 16 maggio 1947 ha affidato il compito di sovvenzionare il cine-

⁴⁰ Sul caso di *Gioventù perduta* cfr. Sesti, 2003: 424-425.

⁴¹ In realtà la scelta è stata oggetto di non poche polemiche per i trascorsi di De Pirro in epoca fascista, sui quali cfr. Ferrara, 2004: 25.

⁴² Giulio Andreotti, ottobre 1953, in AGA, Serie Discorsi, Anni 1951-1955, busta 722.

⁴³ «Mi fido di De Pirro e delle sue sintesi» (Andreotti, 2006a: 141).

ma 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, naturalmente conformi all'indirizzo da lui desiderato; ottenere questo risultato senza urtare gli americani»⁴⁴. 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 governo⁴⁵.

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 pericolosa⁴⁶. 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.

⁴⁴ 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.

⁴⁵ 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 prestato all'attività di partito. E tale era rimasto, anche se con gli anni quel prestito era diventato, per così dire, definitivo».

⁴⁶ 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 morbide 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)⁴⁷. 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 nuova⁴⁸, che verrà del resto ribadita e ufficializzata da Pio XII il 28 ottobre 1955 nel *Secondo discorso sul film ideale*⁴⁹. 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

⁴⁷ Sulla «Rivista del Cinematografo» cfr. Mosconi (a cura di), 2008.

⁴⁸ «[...] 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).

⁴⁹ «[...] 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 riprovaione 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 *Sciuscià*:

[...] 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 “finanzieri” 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 romanzato, 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., 1947b: 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 ricercarsi nella cosiddetta corrente filmistica neorealista. La rappresentazione cioè, attraverso lo schermo, della vita sui suoi aspetti più deteriori e più immorali, aspetti che nella compiutezza 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: 9-11⁵⁰ 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 Bonetti⁵¹ 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:

⁵⁰ 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.

⁵¹ 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)⁵²

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)⁵³. In linea con Bernardini sono le testimonianze rilasciate anche recentemente da Andreotti, che nel giugno del 2008 ricorda: «Io [...] offrivo una interpretazione politica e vedevo l'intero cinema italiano spostarsi verso sinistra» (Andreotti in Conti, 2008)⁵⁴.

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 degli anni della I Legislatura, basteranno a delineare sufficientemente il quadro. Il

⁵² La citazione è da Pinto, 1976: 9.

⁵³ 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.

⁵⁴ 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*.

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 moltiplicare le sale parrocchiali⁵⁵, «larghe agevolazioni fiscali»⁵⁶:

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 democri-

⁵⁵ «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).

⁵⁶ 210 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.

tiana 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 industriali⁵⁷ 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 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 XII⁵⁸ 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 parroc-

⁵⁷ Le sale parrocchiali non potevano aprire più di quattro giorni la settimana (domenica compresa) e fare pubblicità oltre il perimetro degli edifici parrocchiali.

⁵⁸ Cfr. Andreotti in Pontiggia, 2005: 104.

chiale del quale è titolare il Sac. [omissis]. La località sarebbe satura – 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.⁵⁹

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 indica-

⁵⁹ 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).

re 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 negatrici 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 determinare all'interno, e può costituire un magnifico punto di inserzione per una cinematografia italianamente e spiritualmente ispirata.⁶⁰

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:

⁶⁰ Giulio Andreotti, *La missione intellettuale dell'Italia nell'Europa unita*, AGA, Serie Discorsi, Anni 1942-1950, busta 721.

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 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»⁶¹.

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 italiano⁶² – 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 assicuratogli 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

⁶¹ 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”.

⁶² 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 cruciava 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'Universalisa, 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).

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.⁶³

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 dell'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 documento⁶⁴, 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 serve 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 caute-

⁶³ Albino Galletto, lettera a Giulio Andreotti, 25 settembre 1960, in AGA, fascicolo Galletto Mons. Albino, busta 1511.

⁶⁴ Già preso sommariamente in esame da Franco, 2008: 48-49 e da Tornielli, 2009: 275-276.

le 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.⁶⁵

La risposta rappresenta uno dei testi più articolati, e certamente meditati, stesi dal Sottosegretario nello svolgimento dei suoi compiti d'ambito cinematografico⁶⁶: la «gravità del rilievo» è tale infatti da suscitare in Andreotti «il desiderio di documentare» 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

⁶⁵ Giovanni Battista Montini, lettera a Giulio Andreotti, 21 ottobre 1948, in AGA, Serie Vaticano, fascicolo Rapporti con S. Sede, busta 178.

⁶⁶ Giulio Andreotti, lettera a Giovanni Battista Montini, 9 novembre 1948, in AGA, Serie Vaticano, fascicolo Rapporti con S. Sede, busta 178.

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 esplicitamente 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 spiegarli.

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:

[...] 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»⁶⁷. 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 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"»⁶⁸) esprimendo il desiderio che il film in cantiere vi aderisca. A tale lettera (giratagli 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 diverga-

⁶⁷ Antonio Petrucci, lettera a Giuseppe Vittorio Sampieri, 29 dicembre 1949, in ASAC, Serie cinema, CM 16 ter.

⁶⁸ Giovanni Guareschi, lettera ad Angelo Rizzoli, 15 settembre 1950, in AGG, fascicolo 1.2.6.6.

no 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 [...].⁶⁹

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 indisponibile⁷⁰, non diversamente da De Sica, Renato Castellani e Mario Camerini⁷¹. 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

⁶⁹ 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.

⁷⁰ 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.

⁷¹ L'elenco è in Giuseppe Amato, lettera a Giovannino Guareschi, 21 agosto 1951, in AGG, fascicolo 1.2.6.6.

deve andare all'estero⁷². In Italia nessuno (Blasetti compreso) è disposto a riconoscersi nei panni di quel regista "fornito di uno speciale dinamismo cristiano" 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 Andreotti⁷³ e Morlion fosse molto limitato, al punto che Rossellini si rivelò con tutta probabilità una delle poche opzioni disponibili. Occorre inoltre tenere presente che la principale eco della fama conquistata da Rossellini all'estero grazie a *Roma città aperta* e a *Paisà* raggiunge gli uffici di via Veneto, dove aveva sede la Direzione Generale per il Cinema, proprio tra il 1949 e il 1950. 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

⁷² 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.

⁷³ In relazione ai film dedicati a Don Camillo e all'uso che, in chiave politica, se ne fece, è di grande interesse 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 interressarlo 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.

dalle catene della Warner e della Fox, cosa senza precedenti per un film in lingua straniera].⁷⁴

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].⁷⁵

Ancora all'inizio del 1950 giungono notizie dei successi rosselliniani all'estero: è datato 22 febbraio 1950 un telespresso 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 Auckland⁷⁶. È 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 cambiano 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 manipolato. Il suo percorso è caratterizzato da radicali virate: vincitore delle coppe fasciste quando c'era il fascismo, padre del cinema resistenziale amato dalle sinistre nell'immediato dopoguerra, andreot-

⁷⁴ John Mc Carthy, lettera a Gerald M. Mayer, 17 marzo 1949, in AGA, Serie Cinema, Enti cinematografici statali, questioni comuni, busta 1074.

⁷⁵ Gerald M. Mayer, lettera a Carlo Rimini, 21 marzo 1949, in AGA, Serie Cinema, Enti cinematografici statali, questioni comuni, busta 1074.

⁷⁶ In ACS, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione generale dello spettacolo, Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, CF 478.

tiano dopo le elezioni del 1948. Si è detto (e noi stessi lo abbiamo più volte affermato⁷⁷) 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 somiglino 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 antirossellinismo⁷⁸, 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

⁷⁷ Cfr. ad esempio Subini, 2011.

⁷⁸ 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».

riconoscersi sia nell'uno sia nell'altro schieramento, Rossellini ha finito con il 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 Morlion⁷⁹.

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; sennonché, 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 credente⁸⁰: gli ingredienti religiosi dei suoi film gli sono offerti, come a dire che non sono suoi. Un secondo problema, dalla contingenza più insidiosa, è individuato, di nuovo correttamente, nella condotta morale tutt'al-

⁷⁹ Sulla natura antipropagandistica del cinema di Rossellini in relazione anche ai "film fascisti" cfr. Rondolino, 2010: 45.

⁸⁰ 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

tro 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 prima⁸¹ – 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

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 fraticelli 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).

⁸¹ 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).

l'arte vera, bisogna esprimere giudizi favorevoli e riconoscimenti, senza occuparci del soggetto, con le sue luci ed eventualmente – non spetta a noi indagare se ne abbia – con le sue ombre.⁸²

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 arriccchia 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) 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

⁸² 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».

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.⁸³

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 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.⁸⁴

⁸³ Vanna Spadafora, lettera ad Alcide De Gasperi, 14 marzo 1949, in AGA, fascicolo Roberto Rossellini, busta 1532.

⁸⁴ Ernesto Ruffini, lettera ad Alcide De Gasperi, 17 marzo 1949, in AGA, fascicolo Roberto Rossellini, busta 1532.

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 costi 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.⁸⁵

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 Fellini⁸⁶. Montini affida immediatamente l'incarico di indagare a monsignor 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.⁸⁷

La corrispondenza tra i due potenti cardinali⁸⁸ non lascia alcun dubbio inter-

⁸⁵ Alfredo Ottaviani, lettera a Giovanni Battista Montini, 19 ottobre 1960, in ASDMI, Fondo Montini, busta Enti, cartella 108, fascicolo 126.

⁸⁶ Sul "caso de *La dolce vita*" cfr. Subini, 2006a: 239-255 e Subini, 2010a: 33-43.

⁸⁷ Luigi Oldani, lettera a Giovanni Battista Montini, 24 ottobre 1960, in ASDMI, Fondo Montini, busta Enti, cartella 108, fascicolo 126.

⁸⁸ Ecco la risposta di Montini a Ottaviani: «Appena ricevuto il venerato Foglio N. 537/60,

pretativo: 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 ufficiosamente, qualche alta personalità ecclesiastica»⁸⁹. G.L. Rondi (2003: 320), come 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 sul neorealismo organizzati dal domenicano nel 1954 e nel 1955⁹⁰. Da

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).

⁸⁹ Agostino Castrillo, lettera a Luigi Giacosi, 4 febbraio 1950, in APST, scaffale VIII, ripiano 4, titolo VIII, raccoglitore 7.

⁹⁰ Sull'edizione del 1954, la cui organizzazione è affidata da Morlion a Ghelli e che vede la partecipazione di Rossellini e di Bazin, cfr. Ghelli, 2002: 56-58. Sull'edizione del 1954 si conserva il programma in ASDMI, Fondo Montini, busta Enti, cartella 116, fascicolo 370.

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.⁹¹

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: [...] 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.⁹²

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 cattolica⁹³; l'errore sta da un

⁹¹ Antonio De Angelis, lettera a Giovanni Battista Montini, 30 agosto 1955, in ASDMI, Fondo Montini, busta Enti, cartella 116, fascicolo 370.

⁹² Ubaldo Valentini, lettera a Giovanni Battista Montini, 3 settembre 1955, in ASDMI, Fondo Montini, busta Enti, cartella 116, fascicolo 370.

⁹³ 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».

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.⁹⁴

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. Conosciamo le reazioni negative che in Vaticano suscitò la sua partecipazione come giurato alla IX Mostra di Venezia (ne parleremo diffusamente nel capitolo III). 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.

⁹⁴ Angelo dell'Acqua, lettera a Giuseppe Pizzardo, 2 dicembre 1955, in AGOP, XIV.951 PRO.1.

SOMMARIO

INTRODUZIONE	7
I. ANDREOTTI E IL CINEMA	
1. La rete delle amicizie	21
2. Il problema del neorealismo	32
3. Il progetto di un neorealismo cattolico	43
4. La scelta di Rossellini	49
5. Può un non-credente realizzare un film religioso?	63
6. Può un non-credente divenire il “pioniere del neorealismo cattolico”?	67
II. PERCHÉ “I FILM DI ROSSELLINI SONO MOLTO BELLI”	
1. “Francesco giullare di Dio” e il neorealismo	83
2. “Francesco giullare di Dio” e la (post)modernità	90
3. Lo stile debole di “Francesco giullare di Dio”	107
III. L’ESTETICA DELLA NEGLIGENZA	
1. L’ambiguità dello schizzo	115
2. Il quinto episodio di “Paisà”	118
3. “Il miracolo” e “Germania anno zero”	128
IV. LXI MOSTRA DI VENEZIA	
1. Il contributo di Félix Morlion	149
2. Il contributo di Gian Luigi Rondi	161
3. Il contributo di Giulio Andreotti	166

V.	L'EROE DEI DUE RONDI	
	1. Le tracce della scrittura	185
	2. I frati interpreti del film	204
VI.	IL FILM IN RAPPORTO ALLE FONTI	
	1. Le fonti francescane	229
	2. Elenco delle sequenze	239
	3. Il titolo	241
	4. Sulla soglia del testo	243
	5. Primo episodio	247
	6. Secondo episodio	254
	7. Terzo episodio	256
	8. Quarto episodio	262
	9. Quinto episodio	264
	10. Sesto episodio	266
	11. Settimo episodio	269
	12. Ottavo episodio	270
	13. Nono episodio	273
	14. Decimo episodio	276
VII.	IL "GIULLARE" DI ROSSELLINI	
	1. Un film "orale"	281
	2. L'utopia dell'integrazione	286
	IMMAGINI	293
	SCHEDA FILMOGRAFICA	305
	RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	307

